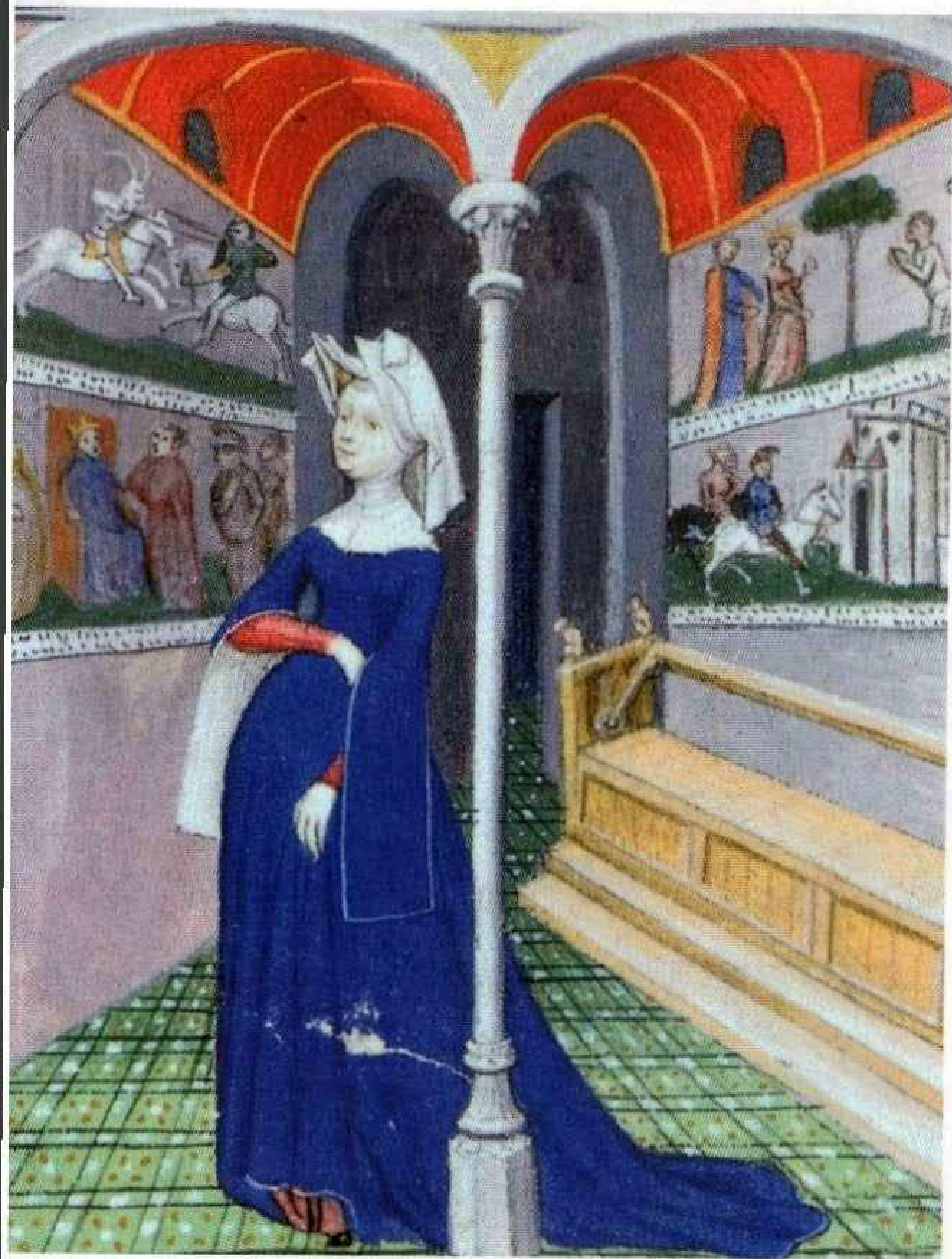
Arte e historia en la Edad Media III

Sobre el ver: público, formas y funciones



AKAL / Arte y estética

Enrico Castelnuovo
y Giuseppe Sergi (dirs.)

«*Sobre el ver:* un título que plantea muchas preguntas. En comparación con los numerosísimos estudios dedicados a los problemas de la producción, de la creación de las obras, de la reconstrucción y de la caracterización de sus artífices, de su modo de actuar, de sus comitentes, las reflexiones sobre los criterios y las formas de apreciar las obras y sobre las reacciones del público ante ellas han sido escasas. Ahora bien, una historia de la producción que no vaya acompañada de una historia de la recepción, una historia de los artífices sin una historia del público, queda inevitablemente coja.» Ésta es la premisa que sustenta el presente volumen, cuyos textos pretenden dar respuesta a interrogantes como los siguientes: ¿de qué modo se miraba –y valoraba– en época medieval lo que hoy llamamos obra de arte?, ¿qué es lo que se veía en ella, qué llamaba particularmente la atención?

Los diferentes capítulos abordan problemas relacionados con los destinatarios y la utilización de las obras, o con la actitud del público ante las imágenes, tanto en la esfera religiosa como en la civil, sin olvidarse del componente placentero y de consumo vinculado a ciertas creaciones, como es el caso de los manuscritos iluminados. Al observar la relación establecida y desarrollada entre el público y las obras, este libro presenta la sociedad medieval como un contexto activo del que fueron protagonistas comitentes, espectadores y artistas.

Enrico Castelnuovo, profesor emérito de la Scuola Normale Superiore di Pisa, y **Giuseppe Sergi,** profesor de Historia Medieval en la Universidad de Turín , son los editores de esta obra y quienes, junto con el ya fallecido profesor **Paolo Fossati,** concibieron la idea de reunir a los más reconocidos especialistas en historia e historia del arte.





AKAL

ARTE Y ESTÉTICA 87

DIRECTOR

Joan Sureda



Maqueta de portada: Sergio Ramírez

Diseño interior y cubierta: RAG

Título original: *Arti e storia nel medioevo III. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*

En la elaboración de este volumen ha colaborado Fabrizio Crivello.

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid – España
Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028
www.akal.com

ISBN: 978-84-460-2497-2

Depósito legal: M-36.952-2016

Impreso en España

Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi (eds.)

ARTE E HISTORIA EN LA EDAD MEDIA III

Sobre el ver: públicos, formas, funciones

Traducción

Alicia Martínez Crespo

Revisión

Jesús Espino Nuño



ARGENTINA / ESPAÑA / MÉXICO

Presentación

Sobre el ver: un título que plantea muchas preguntas. En comparación con los numerosísimos estudios dedicados a los problemas de la producción, de la creación de las obras, de la reconstrucción y de la caracterización de sus artífices, de su modo de actuar, de sus comitentes –estudios que han llevado a la realización de monografías, *corpora*, catálogos y repertorios, proporcionando las bases sobre las que se ha construido la historia del arte medieval–, las reflexiones sobre los criterios y las formas de apreciar las obras y de las reacciones del público ante ellas han sido escasas. Ahora bien, una historia de la producción que no vaya acompañada de una historia de la recepción, una historia de los artífices sin una historia del público queda, inevitablemente, coja. La situación en el campo literario es diferente porque no solo la historia más general de la recepción, sino también la historia más específica y particular de la lectura se han cultivado desde hace tiempo con éxito.

¿Público o públicos? Es mejor usar el término en plural porque no solo los públicos cambiaron en el transcurso de la larga Edad Media, sino porque las apreciaciones y las expectativas podían ser diferentes según la posición social, la educación, las costumbres del espectador. Hace muchos años, Frederick Antal, en su libro *Florentine Painting and its Social Background*[1], intentó poner en relación los gustos y las expectativas estéticas del público popular de la Florencia del siglo xiv con los mucho más sofisticados de la alta burguesía, explicando los cambios de las formas de la pintura, la «paralización» y los fenómenos arcaizantes que se verificaron hacia la mitad del siglo con la importancia preponderante asumida por las clases populares en ese periodo. Hoy podemos considerar esa forma de proceder demasiado unívoca y rígida, ver el peligro de caer en la teoría del reflejo, advertir en la escasez de variantes y en la exclusiva relación comitente-artista una seria limitación del modelo, y dudar de que pertenecer a una clase concreta era determinante para los encargos de los comitentes y las expectativas de los públicos. Sin

[1] F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, Londres, 1947 [ed. cast.. *La pintura florentina y su ambiente social*, Madrid, Guadarrama,1963].

embargo, su hipótesis, tachada inmediatamente de burdo determinismo, fue un valiente intento de relacionar preguntas y respuestas, expectativas estéticas y hábitos perceptivos con las preferencias por las formas y estilos determinados que se pueden captar en la producción artística de la época. Desde entonces, hemos conocido modelos mucho más ricos y sofisticados, como el propuesto por Michael Baxandall para el Quattrocento florentino en su *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*[2], mientras que en los últimos dos decenios la literatura sobre las imágenes, sus funciones y su fruición se ha multiplicado claramente.

¿Cómo se miraba en aquel tiempo una obra de arte o, mejor dicho, eso que hoy llamamos obra de arte? ¿Qué es lo que se veía, qué llamaba particularmente la atención? Estamos seguros de que la mirada que hoy dirigimos a una arquitectura o a un cuadro no es la misma que la de hace muchos siglos y podemos imaginar que los espectadores medievales, los públicos de la Edad Media, verían las cosas de un modo diferente al nuestro. ¿Pero cómo podemos saberlo?

En los textos literarios y narrativos encontramos muchos testimonios que podrán iluminarnos. Cuando el monje Reginaldo de Durham describe el traslado, realizado en 1175, de las reliquias de san Cutberto, se detiene largamente en detallar la belleza de las telas que lo envolvían, la armonía o los contrastes de los colores, los tonos cambiantes, la calidad de los materiales y de la textura en los maravillosos dibujos que lo adornaban. Cuando san Bernardo, en una carta al abad cluniacense Guillermo de San Thierry, lanza su célebre invectiva contra la decoración de los claustros, contra las monstruosas pero fascinantes imágenes de los capiteles, que distraían a los monjes de la oración, muestra haber sido víctima de la fascinación de aquellas ambiguas figuraciones. Cuando el abad Sugerio evoca el efecto hipnótico de las orfebrerías recargadas de piedras preciosas, cuya contemplación podía transportarlo del mundo material al inmaterial, de la tierra a una esfera superior, ya nos está diciendo algo sobre los efectos que le provocaba la visión de las obras; y cuando Gervasio de Canterbury coteja los capiteles de la nueva catedral, erigida después del incendio de 1175, con los de la antigua, diciendo que los nuevos parecen tallados con el cincel y los viejos labrados con el hacha, expresa sus preferencias en un juicio basado en una comparación.

Entre otros muchos, son muy conocidos los ejemplos tratados con gran agudeza por Meyer Schapiro en su célebre ensayo de 1947, *Sobre la actitud estética en el arte románico*[3], pero que se refieren a figuras y representantes de un público muy concreto, abades y monjes de gran cultura, así como las inscripciones que se ponen al lado de las esculturas se dirigen a un público alfabetizado con la finalidad de que vea, distinga, juzgue. «Inter scultores quanto sis dignus onore claret scultura nunc Wiligelme tua» («Oh, Guillermo, que tú entre los escultores eres digno de honor, queda claro ahora por tu escultura») declaran los versos grabados en la fachada de la catedral de Módena, invitando al espec-

[2] M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972 [ed. cast.: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978].

[3] M. Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art» *(1947)*, en *id.*, *Romanesque Art*, Nueva York, 1977 [ed. cast.: «Sobre la actitud estética en el arte románico» *Estudios sobre el Románico*, Madrid, Alianza, 1995].

tador a que aprecie el talento del artista; y al espectador se dirige también Nicolaus, en la jamba de un portal de la abadía de San Michele de la Chiusa, incitándole a que admire los sarmientos donde se esconden bestias y monstruos («flores cum beluis comixti cernitis...»), y a comprender el significado de la obra esculpida («hoc opus intendat quisquis bonus exit et intrat»), mirando las imágenes y leyendo los versos que las acompañan («... vos legite versus quos descripsit Nicolaus»). De las diferentes maneras de juzgar una obra según los públicos nos habla, por ejemplo, Francesco Petrarca cuando, al dejar en testamento una virgen de Giotto a Francesco de Carrara, escribe que los ignorantes no entendían la belleza que, por el contrario, dejaba estupefactos a los maestros del arte. Sin embargo, quisiéramos saber algo de las reacciones de otros espectadores situados en una escala social más baja, saber cómo miraba las imágenes la vieja madre analfabeta («Femme je suis povrette et ancienne, / Ne riens ne sçay, onques lettre ne leuz») de François Villon cuando, al entrar en la iglesia, veía «Paradis painct, ou sont harpes et luz / Et ung enfer où damnez sont boulluz». En el fondo, lo deberíamos saber porque el poeta le hace decir «l'ung me faict paour, l'aultre joye et liesse»; pero aparte de estas reacciones inmediatas, quisiéramos poder seguir su mirada más de cerca.

Por otra parte, para restituir la mirada del espectador medieval deberíamos poner en relación con otros textos todos los pasajes en los que encontramos huella de una impresión, de una reacción suscitada por las imágenes. Por ejemplo, aquellos en los que se habla de un determinado edificio especificando que había sido erigido según el modelo de la Capilla Palatina de Aquisgrán, de Santa Sofía de Constantinopla o del Santo Sepulcro de Jerusalén. Cuando los monumentos se han conservado o, al menos, están visualmente documentados, nos damos cuenta de que la mayoría de las veces no tienen mucho que ver con el modelo evocado. Esto nos aporta información sobre el modo de entender un modelo o una copia en la Edad Media. Richard Krautheimer escribió al respecto páginas fundamentales en su *Introducción a una iconografía del la arquitectura sacra medieval*[4], poniendo en evidencia cómo en la Edad Media, en general, se manifestaba –por utilizar sus palabras– una cierta «indiferencia» respecto a la reproducción exacta de una forma arquitectónica dada y cómo, más que a un aspecto igual, se le daba prioridad a algunos elementos y caracteres considerados especialmente significativos y esenciales como las medidas, el número de los elementos constitutivos (columnas, pilastras, etc.), las plantas, todos ellos elementos a los que se les podía atribuir un significado simbólico.

Cruzar testimonios de género tan diferente, tan numerosos en el vasto campo de la literatura medieval, llevaría a un mayor conocimiento del inseparable binomio pregunta-respuesta y nos acercaría a satisfacer esa necesidad cada vez más acuciante: una historia social del ver en la Edad Media.

Desde el punto de vista histórico, los protagonistas de este volumen son, además de los ejecutores de las obras, los comitentes, los feligreses de las iglesias, los habitantes del campo y de la ciudad, los viajeros (peregrinos, poderosos, mercaderes); los que imaginan la obra que encargan, observan la ejecución, valoran y admiran el resultado; los que la ven introducirse en su paisaje visual o la ven transitar (es el caso de los iconos, monedas,

[4] R. Krautheimer, «Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"» (1941), en *id.*, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, Nueva York y Londres, 1969.

timbres, relicarios, códices miniados); los que, en suma, en sus viajes realizados por diferentes motivos pueden iluminar la maravilla al observar las imágenes situadas en sus etapas o en sus metas.

El «ver» parece tener, pues, una dimensión estática y una dimensión dinámica –como es normal es cualquier fase histórica–, pero desde esas perspectivas ha resultado ser de gran valor analizar a los protagonistas sociales, que en la Edad Media tienen peculiaridades evidentes.

No es casualidad que los iconos aparezcan en un gran número de ensayos. En el lenguaje corriente, aplicado a la contemporaneidad, el concepto de «icono» – del que, indudablemente, se ha abusado– significa algo que el tiempo detiene y solemniza para imponerlo a una especie de atención indiscutible de la cultura de masas. Pero los auténticos iconos de la civilización medieval –más allá de la fijeza de las formas expresivas- pueden estar, por supuesto, anclados a un lugar con una identificación más o menos provisional con una sede, pero son, a menudo, un llamativo elemento de circulación de mensajes de conocimiento y de religiosidad. Son uno de los signos más relevantes del vasto traslado de los objetos, es decir, de esa movilidad en la que tanto quien transporta como quien observa «ve» una nueva llegada o un tránsito.

Existe además la movilidad de los hombres que, como se ha subrayado en los volúmenes precedentes, es mucho mayor de lo que normalmente se imagina para la Edad Media. El peregrino tiene siempre una meta en la que cuenta, por supuesto, el valor sagrado del lugar, pero también el edificio con sus decoraciones que en ese lugar se ha construido, el altar, el sepulcro del santo. Además, en sus etapas –rituales o decididas individualmente– se queda en hospederías y monasterios (polifuncionales, no pensados solo para la hospitalidad), pasa por la ciudad, observa con la mirada del fiel o del turista lo construido, lo pintado, lo esculpido, lo entallado. Los mercaderes conservarán el recuerdo de las catedrales y de los palacios comunales cercanos a las sedes del mercado, de los contornos de los grandes edificios laicos y eclesiásticos, visibles desde los caminos que recorrían; entran en alguno y en su memoria se fijan formas y colores que permanecerán siempre ligados a ese lugar, a ese espíritu y a ese clima. Reyes, príncipes, grandes religiosos y jefes militares se alojan en palacios que son de su propiedad (y de los que, a menudo, han sido también comitentes, sobre todo cuando en la Alta Edad Media, las cortes son itinerantes), o bien son hospedados con todos los honores en las residencias que los artífices han construido y enriquecido con formas e imágenes que responden a la propia sensibilidad, pero también, al mismo tiempo, a la cultura de la región y a un gusto internacional que esa movilidad, precisamente, había contribuido a crear.

También los contextos sociales y regionales del «ver» sugieren una extraordinaria riqueza de perspectivas que surgen, precisamente, del análisis conjunto de historiadores e historiadores del arte. El ciudadano experimentado incita a proyectar obras dirigidas especialmente para ser interpretadas por los habitantes. Los edificios se conciben para ser mirados como símbolos del poder (comunal y eclesiástico) que no solo se ejercita en ellos, sino que en ellos también se representa. Las imágenes –que asimismo recogen inspiraciones debidas a la autonomía del artista o a la circulación de modelos provocada por la movilidad– contienen y retransmiten la memoria colectiva del lugar, pero también organizan mensajes en forma visual: de identidad enriquecida o deseada, de jerarquía (en

la relación entre *oratores* y *bellatores*, por ejemplo), de proyectos del poder. En la ciudad, pero no solo, puede darse la «pintura infamante», que comunica a través de las imágenes fragmentos de historia, también reciente, e ilustra la condena (que debe de dejar una huella profunda en la mirada de quien observa) de un poderoso vencido o de un pecador.

En las iglesias, urbanas o rurales, los objetos de la liturgia concilian en sí la intrínseca voluntad de traducir lo sagrado con el magnetismo de los símbolos, que hay que seguir con la mirada; símbolos a los que los feligreses pueden asociar las palabras que escuchan y los rezos que profieren, porque el rito no está completo sin la visibilidad de paramentos y objetos que acompañan la cadencia ritual del gesto.

Los amplios espacios y grandes vacíos del campo medieval requieren una mirada desde perspectivas amplias y, a menudo, alejadas. Si un edificio urbano se puede mirar por dentro y por fuera, sus decoraciones interiores y su diseño exterior sin cambiar, en el fondo, la regulación de la mirada, dada la evidente densidad de lo construido, en el mundo rural lo que cuenta es el paisaje que incluye o excluye, que perfila los edificios integrando la visión. Castillos, monasterios, iglesias, no son solo cofres de productos artísticos, ni solo torres o fachadas para mirar de cerca y de abajo arriba, sino también contornos situados en el horizonte, con su áspera fisonomía militar, con sus alusiones a la elevación hacia la ciudad de Dios o con la imagen más recogida de humildes lugares de oración. Quien «ve» castillos desarrolla admiración y miedo, siente signos de hegemonía pero también de legitimación, recuerda episodios de poder, imagina las mesnadas que pueden salir de allí o los mira, normalmente, como lugares en los que se ejercita la justicia. Quien «ve» edificios religiosos puede sentir mayor adhesión por la magnificencia de una construcción elevada, que anima a recorrer con la mente la grandiosidad del misterio, o bien por la esencialidad refinada de una sede de ascesis, que sugiere modelos de vida que no escogen el camino de la imposición autoritaria.

En ambos casos, la obra del hombre se engarza con el paisaje, a veces se cierne sobre él y, al mismo tiempo, parece que la genera, como si la naturaleza hubiera contribuido con el hacer humano a definir los espacios de la excepcionalidad. En ese escenario la excepcionalidad se concilia con la normalidad de los diferentes tipos de vivienda campesina, en un equilibrio que a nosotros, hoy, nos puede parecer solo fruto de una armonía, en su mayor parte perdida, pero que contiene también la evidencia simbólica de las diferencias. Diferencias conciliables en las que también los *laboratores* usan los espacios; los modestos en los que viven, y los fascinantes a los que miran, con un sentido indudable de distancia pero también de implicación.

Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi

Sobre el ver: públicos, formas y funciones

1

El culto de las imágenes

Jean Wirth

Introducción

En la Edad Media, el término «imagen» *(imago)* designa una representación pictórica o escultórica de un objeto, en general de una persona. Al contrario de lo que sucede hoy, el término no se usaba para referirse a una imagen de género narrativo, para la que se utilizaba, en cambio, *historia, pictura;* eventualmente, el plural *imagines.* El griego *eikôn,* donde «icono» es más amplio, también se refiere casi siempre al retrato de una persona[1]. La imagen es la sustitución de una persona viva, difunta o imaginaria, y se presta a un culto que consiste en atribuirle los mismos honores que se atribuirían a la persona en caso de que estuviera presente. La Antigüedad pagana transmitió al cristianismo la costumbre de dirigir las oraciones a las imágenes de los dioses y del emperador, de hacerles ofrendas, de iluminarlas con velas, de besarlas, de llevarlas en procesión, a veces de vestirlas. El verbo *adorar,* que designa la totalidad de estas prácticas, en general ya no se utiliza para hablar de la actitud de los cristianos en relación con Dios y los santos. A partir de la Edad Media, un número cada vez más numeroso de autores los prefiere «venerar» u «honrar» para distinguir el comportamiento de los cristianos del de los paganos. En el presente ensayo nos atendremos a la terminología de los teólogos del pasado con la finalidad de comprender el pensamiento en lugar de expurgarlo.

El segundo mandamiento bíblico (Éxodo 20, 4-5; Deuteronomio 4, 16), además de prohibir el culto de las imágenes, prohíbe también hacerlas. La estricta aplicación de tal mandamiento sería prácticamente imposible en el mundo romano, en el que la imagen invade todos los aspectos de la vida social; comportaría, entre otras, la prohibición de las monedas que llevan la efigie del emperador. Cuando, a partir del siglo IV, los cristianos

[1] Sobre las definiciones medievales de la imagen, cfr. J. Wirth, *L'image à l'époque romane,* París, 1999, pp. 27 ss.

empiezan a preguntarse seriamente sobre el uso que ellos hacen de las imágenes, se plantean preguntas más circunscritas. Se trata de la aceptación o del rechazo del uso de las imágenes, tanto en la liturgia como en la decoración suntuosa de las iglesias. Como el segundo punto, a veces, es inseparable del primero, lo trataremos de manera incidental; pero es el primer punto el que aquí nos interesa. De hecho, la finalidad de este ensayo es la de analizar las relaciones entre la adoración de las imágenes, la forma que asumen para adaptarse a tales funciones y las doctrinas que justifican esas prácticas.

Oriente/Occidente: una evolución divergente (siglos IV-IX)

Naturalmente, la adoración de los ídolos de los dioses estaba excluida para los cristianos, a excepción, quizá, de la imagen del emperador, que, después de Constantino, les apoyó. Cuando Atanasio (*ca.*295-*ca.*373) sostiene la tesis de que Jesucristo es al mismo tiempo Dios e hijo de Dios, recurre al ejemplo del culto imperial para explicarse: la imagen del emperador es, en cierto modo, idéntica al emperador, y quien la adora, adora al emperador[2]. De manera análoga, Jesús es al mismo tiempo imagen del Padre celestial e idéntico a él. Se trata de un cambio importante en la historia del cristianismo, porque, según la nueva concepción, Cristo sería un dios que realmente ha vivido en la Tierra en un cuerpo carnal y objeto de adoración, al igual que la imagen imperial. Hacia finales del siglo IV, empiezan a organizarse cultos en las tumbas de grandes personalidades cristianas que, aun no siendo divinidades, poseen, lo mismo que Cristo, poderes taumatúrgicos, como los restos mortales de san Félix en Nola y de san Martín en Tours[3]. Paulino de Nola ordena la construcción de una basílica dedicada a san Félix, en cuyas paredes, para instruir a los peregrinos, hay imágenes que narran su vida. Por su parte, Gregorio de Nisa menciona la basílica construida en honor de san Teodoro, decorada con pinturas que cuentan la historia del mártir[4]. En compensación, nadie pretende que la imagen de Cristo, y con mayor razón la de un santo, deba ser objeto de culto. Hay que esperar al siglo VIII y, en concreto, a Juan Damasceno, para que la argumentación de Atanasio se utilice como justificación no sólo de la adoración de Cristo sino de su imagen.

Difusión de la imagen cristiana

Mientras, testimonios cada vez más frecuentes condenan el culto de las imágenes, que se va introduciendo progresivamente en el cristianismo. En el 394, Epifanio de Chipre

---

[2] Atanasio de Alejandría, «Oratio III contra Arianos», cap. V, en J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Graeca* (a partir de ahora *PG*), XXVI, col. 332. Sobre las concepciones cristianas del culto de las imágenes, cfr. J. Wirth, «Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente», en C. Dupeux, P. Jezler y J. Wirth (eds.), *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, catálogo de exposición (Berna, 2 de noviembre de 2000-16 de abril de 2001; Estrasburgo, 12 de mayo-26 de agosto de 2001), pp. 28-37.

[3] A. Rousselle, *Croire et guérir. La foi en Gaule dans l'Antiquité tardive*, París, 1990, pp. 171s.

[4] D. Menozzi, *Les images. L'Eglise et les arts visuels*, París, 1991, pp. 74 ss.



Figura 1. Constantinopla (?), icono de san Pedro, encáustica sobre tabla, siglo vi, detalle.

cuenta en una carta cómo había desgarrado una cortina, colgada de la puerta de la iglesia de Anablata, en Palestina, que representaba a Cristo o a un santo; sin embargo, lo que no dice es si era, o no, objeto de adoración[5]. En compensación, a principios del siglo siguiente, Casiano nos ofrece uno de los primeros testimonios de un culto de ese tipo: entre los monjes que viven en el desierto, algunos «se sienten completamente abandonados si no tienen delante una imagen, a la que interpelan sin parar en postura de súplica, a la que mueven mentalmente y a la que siempre miran fijamente»[6].

A partir del siglo vi, se han conservado imágenes de culto en forma de retratos de Cristo, de la Virgen y de los santos, llamados normalmente «iconos». Los más antiguos son los del monasterio de Santa Catalina en el monte Sinaí (fig. 1) y diferentes iconos romanos de Cristo y de la Virgen[7]. En estas imágenes, las personas santas representadas miran fijamente al espectador y le implican en una relación intersubjetiva. Se trata de pseudorretratos, que confieren a los personajes representados rasgos somáticos precisos y, por lo tanto, una existencia concreta. La Virgen está muy poco personalizada; en compensación, se configuran dos tipos de Cristo: uno, más bien olímpico, con la barba corta y la raya en medio, con pelo largo; el otro, llamado «semita», con la barba puntiaguda, el pelo oscuro y rizado[8]. Aunque muy diferentes entre ellos, ofrecen, en cualquier caso, la apariencia del retrato, sobre todo el segundo. Lo mismo puede decirse de los santos Pedro y

[5] *Ibid.*, p. 84.

[6] J. Casiano, *Conferenze ai monaci*, ed. L. Dattrino, Roma, 2000, vol. II.

[7] K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, Princeton, 1976; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, ²1991, pp. 34ss. [ed. cast.: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2010].

[8] *Ibid.*, pp. 153ss.

Pablo: el primero, con el pelo largo, sedoso y ensortijado; el segundo, calvo con una larga barba gris. El trabajo de los pintores se ve favorecido por la difusión de leyendas que explican de qué manera milagrosa se había trasmitido el aspecto físico de estos personajes[9].

Además, las leyendas atribuyen a las imágenes poderes milagrosos: sanan al tocarlas; su visión, como la figura mariana de Edesa, ahuyenta a los asaltantes de una ciudad. Las imágenes empiezan a hacer la competencia a las reliquias en las procesiones y contribuyen al enriquecimiento de las iglesias que las poseen, principalmente de los monasterios[10]. En las formas de adoración se filtra la herencia pagana del culto imperial (cirios, postraciones, procesiones...); con el añadido, sin embargo, de un nuevo componente por el cual a la imagen se la trata como si participara de la naturaleza del modelo y estuviera dotada de una virtud intrínseca, a la manera de las reliquias. Por esa razón, un icono se puede raspar para tragar la pintura, como si fuera medicina, o también utilizarlo como padrino de un niño[11].

El culto cristiano de las imágenes suscita críticas; por una parte, porque recuerda al paganismo; por otra, porque valoriza la materia inerte, chocando con un idealismo heredado del pensamiento antiguo. Hacia el año 600, Sereno, obispo de Marsella, destruye las imágenes objeto de adoración en su iglesia, gesto que le valió dos famosas cartas de condena por parte del papa Gregorio Magno[12]. Retomando un lugar común de origen pagano[13], Gregorio le hace notar que las imágenes son los libros de los analfabetos. Aun admitiendo la necesidad de prohibir la adoración, se oponía a la destrucción. Era una postura que amalgamaba pinturas narrativas, a las que se puede atribuir una función pedagógica, e imágenes destinadas a la adoración. Postura que debió de suscitar alguna perplejidad en Sereno, dado que no existe otro medio para hacer cesar un culto que el de destruir el objeto. En cualquier caso, la sentencia «nec adorare, nec frangi» está en la base de toda la doctrina de la imagen elaborada en Occidente. Aceptada tanto por los adversarios del culto de las imágenes como por los teólogos de la corte de Carlomagno y sus partidarios, su carácter paradójico terminó, sin embargo, por favorecer dicho culto. Para adaptar este último a la decisión de Gregorio, bastaba con no llamarlo «adoración».

Entre el fin de la Antigüedad y el inicio de la Edad Media, se puede observar en las imágenes tretas destinadas a sustraer a la divinidad el aspecto antropomórfico exigido por el culto. Al Padre celestial se le representa simplemente en forma de mano que emerge de una nube; a Jesucristo, en forma simbólica de pez o de cordero sacrificial. Uno también se podía conformar con adorar una cruz no icónica. En el 692, el Concilio *in Trullo* condena la sustitución de las representaciones simbólicas de Cristo por su retrato. Dios adoptó semblante humano encarnándose; por lo tanto, debe ser representado bajo tal forma carnal

[9] *Ibid.*, pp. 64ss.

[10] H. Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt, 1975, pp. 162ss.

[11] Belting, *Bild und Kult*, cit., pp. 72ss.; C. Schönborn, *L'icône du Christ. Fondements théologiques*, París, 1986³, pp. 154ss.

[12] Gregorio Magno, *Registrum epistolarum*, ed. D. Nörberg, Turnhout, 1982, vol. II, *Corpus Christianorum*, vol. CXL A, pp. 768, 873-876.

[13] Cfr. Eusebio de Cesarea, *Praeparatio evangelica*, libro III, cap. VII, *PG*, XXI, col. 179.

y no en forma velada, como, por ejemplo, la del cordero, señalada por san Juan Bautista[14]. En la misma época, el emperador Justiniano II sustituía en las monedas su propio retrato por el de Cristo, reconociendo así la supremacía de lo espiritual sobre lo temporal[15].

Es difícil valorar la extensión que adquiere el culto cristiano de las imágenes alrededor del año 700. Está documentado, sustancialmente, en las religiones helenizadas y romanizadas de la cuenca del Mediterráneo, de Siria a Narbona. No parece haber penetrado en el mundo franco, dado que los teólogos carolingios hablarán siempre como de una práctica característica de griegos e italianos. No se habla de imágenes cuando Carlos Martel confisca los bienes de los conventos para acuartelar a sus guerreros. En el Imperio bizantino, en cambio, la destrucción de las imágenes sagradas va claramente unida a la confiscación de los bienes monásticos.

La crisis iconoclasta

Como los conventos acaparaban extensiones cada vez mayores de tierras y gozaban de inmunidad, el emperador de Bizancio se encontró con que disponía de una plataforma fiscal demasiado limitada para mantener una administración tan grande y, sobre todo, sin recursos suficientes para mantener una fuerza armada indispensable para afrontar amenazas externas, como la de los árabes, también constatada en el mundo franco. En el 726, León III ordenó la retirada de la imagen de Cristo que pendía de las puertas de su palacio, lanzando así la señal de la insurrección del Estado contra los monjes. Prohíbe la imagen religiosa y su culto, sacudiendo la base del poder político y económico de los conventos[16]. Se confiscaron los bienes monásticos y se adoptaron medidas contra el celibato, que consentía la posesión colectiva y la transmisión en el interior de la comunidad.

A pesar de eso, no se pasan por alto las motivaciones teológicas de la iconoclastia enunciadas con claridad por Constantino V, sucesor de León III, y después por los obispos, en el 754, con ocasión del Concilio de Hieria[17]. El emperador parte del hecho de que las dos naturalezas, divina y humana, que constituyen la persona de Cristo, son inseparables. De ahí se deduce que para pintar a Cristo se necesitara circunscribir la naturaleza divina mediante el dibujo, cosa imposible; o bien separar las dos naturalezas, pero creer en la posibilidad de dicha separación es herético. Los teólogos a favor de la imagen respondieron justificando la adoración. El primero de estos teólogos, Juan Damasceno (muerto hacia el 749), atribuye a las imágenes materiales todo lo dicho por Basilio de Cristo, imagen del Padre: «La honra profesada a la imagen transita hacia el modelo», y explica la relación entre imagen y modelo en los términos platónicos de la participación de las formas. Por lo demás, retoma del Concilio *in Trullo*, para desarrollarla, la justificación de la imagen de

[14] Menozzi, *Les images*, cit., pp. 80s.; H. L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Filadelfia, 2000.

[15] Dupeux, Jezler y Wirth (eds.), *Iconoclasme*, cit., p. 141.

[16] Bredekamp, *Kunst als Medium*, cit., pp. 119ss.; Cutler y J.-M. Spieser, *Byzance médiévale, 700-1204*, París, 1996, pp. 21ss.

[17] Schönborn, *L'icône du Christ*, cit., pp. 170ss.

Dios basándose en la Encarnación; antes de ese acontecimiento era insensato querer pintar a un Dios invisible, pero, haciéndose hombre, Dios se había vuelto visible y representable. Juan Damasceno establece, en fin, una distinción entre culto de latría, que se debe únicamente a Dios, y un culto más moderado, que corresponde a los santos y a las imágenes, llamado «dulía». Una distinción puramente nominal, ya que no va acompañada de ninguna diferencia de conducta gestual ni psicológica que la justifique. El teólogo se limitaba a designar la postración (*proskynesis*) de forma diferente, según se dirija hacia Dios o hacia los demás. En el siglo siguiente, san Nicéforo y san Teodoro el Estudita elaborarán teorías más sofisticadas del culto de las imágenes, pero mantendrán esta inconsistente distinción[18]. A su entender, la identidad entre la imagen y el modelo pertenece únicamente al orden de la relación y no presupone participación alguna de la naturaleza del modelo. Sin embargo, es significativo que la doctrina de san Juan Damasceno cobrara mayor relevancia que estas teorías más razonables; proporcionaba, en efecto, una mejor justificación al manejo fetichista de una imagen considerada partícipe de la divinidad.

La disputa sobre las imágenes desencadenó una auténtica guerra civil. La emperatriz Irene, que asumió el poder como regente, se puso del bando a favor de las imágenes y convocó, en el 787, el segundo Concilio de Nicea, que condenó a los iconoclastas por herejes e hizo obligatorio el culto de las imágenes. La subida al poder de León V (813-820) reavivó la iconoclastia. Su sucesor, Miguel II Balbo (820-829), intentó una política de conciliación; pero una nueva regencia, la de Teodora, iniciada en el 842, marcó el triunfo del culto de las imágenes con la elección de Metodio como patriarca de Constantinopla en el 843. Resulta difícil caracterizar las innovaciones artísticas del día después de ese encuentro, porque iconódulos e iconoclastas se fueron turnando en la destrucción de las obras del partido contrario. El icono sería, sin embargo, objeto de codificación ulterior, bien porque los emperadores restituyeron el culto oficial, bien porque era la norma la que garantizaba la ortodoxia. Esto conllevó la determinación de un número restringido de tipos, por ejemplo en lo que concierne a la Virgen con el Niño, y limitó progresivamente la capacidad de innovación artística. Al mismo tiempo, la forma del culto ya no registrará cambios notables.

Los carolingios y el Concilio de Nicea

El papa Adriano I apoyaba las conclusiones del segundo Concilio de Nicea y envió la traducción de las actas a la corte carolingia. La decisión de hacer obligatorio el culto de las imágenes, asumida por un concilio al que no se le había invitado, escandalizó a los obispos francos. Bajo la supervisión personal de Carlomagno, y en su nombre, una comisión elaboró una confutación de las decisiones de Nicea – los *Libros carolinos* – que servirá de base para su condena por parte del Sínodo de Frankfurt en el 794[19]. Contrariamente a lo que se ha escrito alguna vez, los *Libros carolinos* no manifiestan ninguna tendencia iconoclasta

[18] *Ibid.*, pp. 200ss.

[19] *Opus Caroli regis contra synodum (Libri carolini)*, *Monumenta Germaniae Historica* (a partir de ahora, *MGH*), Concilia, II, suppl. 1, ed. A. Freeman, Hannover, 1998.

y son totalmente favorables a la decoración figurativa de las iglesias, conforme a la línea expresada en las cartas de san Gregorio y en un tratado importante de Beda el Venerable (673-735) titulado *De templo Salomonis*[20]. Sin embargo, niegan tajantemente la santidad de las imágenes y rechazan el culto al considerarlo una locura. La idea según la cual el culto que se daba a una imagen se transmitía a la del personaje representado se considera irracional[21]. A menudo se ha relacionado la posición asumida en los *Libros carolinos* con los errores de una traducción, hoy perdida, que habría traducido con el latín *adorare* los términos griegos *proskynein* y *latrein*. Pero el término *adorare* designa, en general, el culto de un objeto o de una persona y, por lo tanto, traduce correctamente *proskynein;* mas es precisamente la prosternación *(proskynesis)* ante las imágenes o ante el soberano la que topa con la condena carolingia, por lo que no se puede hablar de equívoco[22]. Como las imágenes son materia inanimada, su culto se juzga de idólatra. A la iconoclastia se la condena con el mismo vigor que al culto de las imágenes, al que parece complementar; los excesos de los iconódulos provocan los de los iconoclastas y viceversa, llevando a la guerra civil[23].

La inspiración de los *Libros carolinos* es esencialmente agustiniana, al igual que lo es la teología carolingia en su totalidad, y la contraposición entre carne y espíritu ocupa un lugar central. Contrariamente a la tradición griega, que exalta la Encarnación como una deificación del hombre carnal, el agustinismo exige una comprensión espiritual y no da ningún significado al aspecto humano del Señor. Este había ascendido al cielo para evitar que a su naturaleza humana se le consagrara una devoción carnal[24]. De ahí deriva que la imagen de sus rasgos físicos no tenga ningún valor para la fe. La imagen sólo puede incluir lo carnal, mientras que lo espiritual pertenece al orden de la Palabra. El valor pedagógico de las imágenes se pone muy en duda; más allá de que describan cosas existentes o inexistentes, no son, en ningún caso, capaces de transmitir los mandamientos y los preceptos, que constituyen la esencia misma del mensaje divino y espiritual[25]. Presentan un interés puramente estético. La decoración figurativa de las iglesias se considera, por lo tanto, facultativa, dependiendo de los recursos disponibles.

Se ha querido minimizar el alcance de este texto considerándolo la obra personal de un teólogo visigodo, Teodulfo de Orleans[26], que fue, por el contrario, únicamente el redactor, en cuanto que el texto no refleja sus posiciones personales. Las obras encargadas por Teodulfo, como el ábside de Germigny-des-Prés y el Evangeliario (Berna, Burgerbibliothek, cod. 348), se caracterizan por la ausencia de la imagen de Dios, cuya legitimidad no se pone en tela de juicio en los *Libros*. *Libros* que no tendrán una gran difusión, pero cuyas tesis se reafirmarán, profundizarán e, incluso, radicalizarán en los decenios sucesivos, en particular con ocasión del Sínodo de París del 825; y más tarde, en los tratados de Agobardo, arzobispo

[20] Beda el Venerable, «De Templo Salomonis liber», en J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Latina* (a partir de ahora, *PL*), XIC, col. 735-808.

[21] *Libri carolini*, cit., libro III, cap. XVI, p. 407.

[22] Cfr. la demostración completamente olvidada de G. Haendler, *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlín, 1958, pp. 67 ss.

[23] *Libri carolini*, cit., libro II, cap. XXIV, pref. libro III, pp. 280 ss., 328 ss.

[24] Agustín, *In Evangelium Ioannis Tractatus centum viginti quatuor*, 94. 4-5, *PL*, XXXV, col. 1869 y s.

[25] *Libri carolini*, cit., libro III, cap. XXIII, pp. 440 ss.

[26] Es la opinión de Ann Freeman, hoy comúnmente asumida (*Libri carolini*, cit., pp. 12 ss.)

de León y de Gerona, sucesor de Teodulfo en la silla episcopal de Orleans[27]. Escasamente conocida, la carta de Eginardo sobre la adoración de la cruz es probablemente el escrito más contrario a las imágenes, porque llega a poner en duda la legitimidad de los rezos dirigidos a la persona de Jesucristo y aspira a que se rece sólo al Padre Celestial, invisible y, por lo tanto, no representable[28]. A partir de Walafrido Strabo (muerto en el 849) se puede observar un principio de moderación al valorarse el carácter conmovedor de las imágenes, el cual favorecía la devoción[29]. Las controversias teológicas indican, sin embargo, que la posición del poder carolingio no llega a imponerse en Italia. Giona de Orleans y Jeremías de Sens fueron los encargados de que el papa aceptara, adulándolo, las conclusiones del Sínodo de París[30]; en cambio, Giona de Orleans desautorizó al obispo Claudio, nombrado en Turín, decidido a eliminar por la fuerza el culto de las imágenes.

Desarrollo del culto de las imágenes en Occidente (siglos X-XIII)

La infravaloración de la hostilidad carolingia al culto de las imágenes va unida al mito de la estatuaria carolingia. Dos obras sucesivas de Christian Beutler atribuyen a esta época una serie de grandes esculturas de bulto redondo[31]. A pesar de ser rápidamente rebatidas[32], el mito no se extinguió[33]. El caso es que no hay testimonio de ninguna imagen de culto carolingia, pintada o esculpida, a excepción de los crucifijos, que podían ser esculturas, bien en estuco o en madera, bien paneles pintados, a la manera de las «cruces pintadas» de la época románica. Excepción que se explica por el hecho, claramente enunciado en los *Libros carolinos*, de que la cruz, también representada, se consideraba un signo y no una imagen. Los carolingios consideraban lícita la adoración de la cruz y el culto de las reliquias; además, las cruces eran a menudo relicarios, como, por ejemplo, la de Eginardo. Como la imagen de Cristo podía figurar en una cruz (o sobre un frontal) y la de un santo sobre un relicario, la distinción entre el culto, lícito, de la cruz o de las reliquias y el culto, ilícito, de las imágenes no era en verdad sencilla. La utilización de esta ambigüedad está en el origen de la imagen de culto cristiana al norte de los Alpes.

---

[27] *Conventus Parisiensis*, *PL*, XCVIII, cols. 1293-1350, y *MGH*, *Concilia*, II/2, ed. H. Bastgen, Hannover-Leipzig, 1924, pp. 475-551. Agobardo de Lyon, *De picturis et imaginibus*, en *id.*, *Opera omnia*, ed. L. van Acker, Turnhout, 1981, *Corpus Christianorum, Continuatio medievalis*, vol. LII. Giona de Orleans, *De cultu imaginum*, *PL*, CXIV, cols. 919-966.

[28] Eginardo, *Quaestio de adoranda Cruce*, ed. K. Hampe, *MGH*, *Epistolae Karolini aevi*, vol. V, Berlín, 1899, pp. 146-149.

[29] Walafrido Strabo, *De ecclesiasticarum rerum exordiis et incrementis*, *PL*, CXIV, cols. 919-966.

[30] *PL*, XCVIII, cols. 1348s.

[31] C. Beutler, *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter. Unbekannte Skulpturen aus der Zeit Karls des Grossen*, Dusseldorf, 1964; *id.*, *Statua. Die Entstehung der nachantiken Statue und der europäische Individualismus*, Múnich, 1982.

[32] Cfr. las reseñas de V. H. Elbern, en *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXVIII (1966), pp. 261-269, y de H. Fillitz, en *Kunstchronik* XIX (1966), pp. 6-18.

[33] A. Castes, «La dévotion privée et l'art à l'époque carolingienne: le cas de sainte Maure de Troyes», *Cahiers de civilisation médiévale* XXXIII (1990), pp. 3-18; cfr. Wirth, *L'image à l'époque romane*, cit., p. 53.

Aparición de la estatua-relicario

Poseemos un texto escrito hacia el año Mil que nos permite individuar legítimamente la que debió de ser la primera estatua-relicario: la Virgen de la catedral de Clermont, realizada poco antes del 959, en tiempos del obispo Esteban II, por el clérigo Alleaume, que fue también el arquitecto de la catedral[34]. Aludimos a la *Visio monachi Rotberti* (Clermont-Ferrand, Bibliothèque Municipale, ms. 145), donde un dibujo representa a la Virgen (fol. 130v; fig.2) de una estatua-relicario perdida. La estatua se presenta como una novedad artística, y la visión de las abejas que echan milagrosamente a las moscas, que impedían su realización, testimonia la aprobación celestial. Sabemos que antes de esa fecha existían relicarios en forma de miembros, como la mano de san Dionisio (entre el 793 y el 806) o el busto de san Mauricio, en Viena, que se remonta a la época del rey Bosón (879-887); pero la estatua de la Virgen en majestad debía de ser una innovación indiscutible que necesitaba ser justificada mediante una visión celestial.



Figura 2. Clermont (Auvernia), *Visio monachi Rotberti*, representación de la perdida estatua-relicario de la Virgen con el Niño de Clermont, dibujo a pluma sobre pergamino, siglos X-XI.

Esteban de Clermont era también abad de Conques y fue seguramente el que mandó realizar la estatua-relicario de santa Fe, que se puede admirar todavía hoy[35]. Se trata de una Majestad parecida a la Virgen de Clermont, salvo en el hecho de que no sostiene a ningún niño entre los brazos. Alrededor del 989, el pequeño peregrinaje del cual era objeto registró

---

[34] M. Goullet y D. Iogna-Prat, «La Vierge en Majesté de Clermont-Ferrand», en D. Iogna-Prat, E. Palazzo y D. Russo (eds.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, París, 1998, pp. 383-405.

[35] J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*, París, 1989, pp. 171ss.

un rápido crecimiento, gracias al relato de los milagros por parte de un hábil narrador ciego llamado Guiberto; crecimiento que dio lugar a una reconstrucción de la obra, a la que se dotó de un nuevo revestimiento de oro y piedras preciosas, más suntuoso que el anterior, hasta el punto de eclipsar los demás relicarios de la zona. Estas informaciones se las debemos a un maestro de escuela, Bernardo de Angers, que llegó a Conques a principios del siglo XI, donde se quedó para escribir el *Liber miraculorum* de la santa, cuyas numerosas copias incrementaron posteriormente el éxito de la peregrinación[36]. Pero este libro contiene también una apología de la estatua, dirigida a probar que lo que se venera son los restos de la santa y no su imagen, y que, al contrario de lo que había creído, sin razón, el mismo Bernardo la primera vez que la vio, no se trataba de un ídolo. Bernardo transcribe en latín los milagros contados por Guiberto el Ciego e ilustra de manera detallada las formas tomadas por el culto, las ofrendas de objetos preciosos, las vigilias de los peregrinos, la esperanza de curación, a veces de resurrección, las procesiones de la estatua al son de los cuernos y hasta la reunión en «concilio» de los santos de la zona, organizada delante de las murallas de Rodez, al abrigo de las tiendas a las que habían sido transportados en sus relicarios.

Como demuestra el *Liber miraculorum*, la imagen de culto requería una justificación hasta cuando contenía reliquias, situación que cambió a partir del siglo siguiente. La Virgen de Clermont dio origen a numerosas copias y adaptaciones en Auvernia y en otros lugares, por lo general en madera policroma. Obras análogas aparecieron en otras áreas artísticamente desarrolladas, en particular en Alemania noroccidental, como, por ejemplo, la Virgen de Essen. Como se ha constatado, en el transcurso del siglo XI, a estas estatuas se les fue privando cada vez más del recipiente de reliquias[37], de modo que resultó inútil camuflar el culto de las imágenes a través del culto de las reliquias.

Moderaciones doctrinales

En 1025, el obispo Gerardo de Cambrai convoca un sínodo en Arras para condenar a algunos herejes que ponían en tela de juicio las prácticas de la Iglesia, entre ellas el culto de las imágenes. Los actos del sínodo muestran una clara moderación de la doctrina carolingia sobre las imágenes[38]. Reafirman que éstas son la escritura de los analfabetos, por lo que admiten el culto, si bien veladamente: cuando quien no sabe ni leer ni escribir venera la forma visible de Cristo en la imagen, adora a Cristo crucificado y no a un tronco de árbol trabajado por manos humanas. Al igual que la distinción entre adoración y veneración, calcada de la de los griegos entre dulía y latría, hablar de «veneración de la forma de Cristo mediante la imagen» en lugar de «veneración de la imagen» no conlleva ninguna distinción real en el comportamiento de quien usa la imagen. Se trata de cambiar las palabras en lugar de las cosas y, en realidad, de una buena y hermosa promoción del culto de las imágenes.

---

[36] Bernardo de Angers, *Liber miraculorum sanctae Fidis*, ed. L. Robertini, Spoleto, 1994.

[37] I. H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, pp. 32ss.

[38] *PL*, CXLII, cols. 1269-1312.

Hasta el siglo XIII, la justificación del culto de la imagen sigue siendo más bien superficial, como se puede ver en el género teológico de los diálogos entre el judío y el cristiano, en los que el judío suscita regularmente el problema de las imágenes y el cristiano, de manera igualmente regular, le demuestra que está equivocado. A finales del siglo XI, Gilbert Crispin justifica tanto la realización de las imágenes, sobre la base de la Sagrada Escritura –que atribuye la decoración del Templo a la voluntad divina y describe a Dios en términos antropomorfos–, como su culto, explicando que los términos «culto» y «adoración» son equívocos y no tienen el mismo significado si se refieren a una cosa o a una persona[39]. Al inicio del siglo siguiente, Guiberto de Nogent explica que las cosas invisibles se adoran a través de signos visibles, mientras que Ruperto de Deutz retoma la argumentación bizantina que toma como base la Encarnación, según la cual Dios se hizo hombre, haciéndose visible y, por lo tanto, representable[40]. Todavía a finales del siglo XII, un teólogo de valía como Alain de Lille no ofrece ninguna argumentación nueva[41].

Las prácticas, en definitiva, evolucionaron más rápidamente que la exigencia de justificarlas. Ilustrando la atracción que la imagen ejerce sobre los peregrinos de Conques, Bernardo de Angers encuentra imitadores. Los libros sobre los milagros se multiplican e impulsan peregrinaciones cuyos ingresos permiten financiar la construcción de iglesias. A diferencia del mundo bizantino, las imágenes no se consideran milagrosas en sí mismas; sin embargo, se convierten en un ingrediente indispensable de la peregrinación y empiezan, al igual que las reliquias, a poner al santo en un santuario concreto, que saca beneficio por su presencia. Es el caso de la catedral de Coutances[42]. Catalogados entre 1128 y 1132, los milagros de la Virgen local se verificarían en la segunda mitad del siglo XI, teniendo como escenario la procesión de Pentecostés. Un parroquiano de Isigny se había quedado en casa en lugar de ir a la procesión, defendiendo que la Madre de Dios de Bayeux era idéntica a la de Coutances, ni más clemente ni más poderosa, y fue castigado por su escepticismo. Se puede deducir, al contrario, que las imágenes de la Virgen consentían individualizar la protección tutelar de cada iglesia que se les dedicaba.

El valor religioso de las imágenes empieza a ser exaltado por las leyendas orientales, que las dotan de contexto. Entre las más difundidas está un milagro de san Nicolás, famoso por el auto litúrgico que le dedica el juglar de Arras Jean Bodel[43]. Un rey pagano había confiado su tesoro a la custodia de san Nicolás. Los ladrones, sin embargo, consiguieron arrebatárselo, pero san Nicolás se les apareció y les obligó a devolverlo, por lo que el rey se convierte al cristianismo. La misma historia la encontramos en la *Legenda aurea*, en la que, sin embargo, un judío ocupa el lugar del rey pagano[44]. Aquí se pide la intervención del santo

[39] G. Crispin, *Disputatio Judei cum Christiano*, *PL*, CLIX, cols. 1005-1036, en concreto 1034 s.

[40] Guiberto de Nogent, *Tractatus de Incarnatione contra Judaeos*, *PL*, CLVI, cols. 489-528, en concreto 524 s.; Ruperto de Deutz, *Dialogus inter Christianum et Judeum*, *PL*, CLXX, cols. 559-610, en concreto 601-607.

[41] Alain de Lille, *Contra Haereticos*, *PL*, CCX, cols. 13-434, en concreto 427s.

[42] G. Signori, *Maria zwischen Kathedrale, Kloster und Welt. Hagiographische und historiographische Annäherungen an eine hochmittelalterliche Wunderpredigt*, Sigmaringen, 1995, pp. 77ss.

[43] K. Meisen, *Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande. Eine kultgeographisch-volkskundliche Untersuchung*, Dusseldorf, 1931, pp. 261ss.

[44] Jacopo de Voragine, *Legenda aurea*, ed. A. e L. Vitale Brovarone, Turín, [2]1997 [ed. cast.: *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1994].

por el castigo infligido a su imagen por el judío. De versión en versión, el relato va asumiendo una nueva dimensión. Maltratando la imagen, el judío hechiza de alguna manera al santo, y es significativo que no se le castigue por este sacrilegio, sino que sea recompensado con la intervención del mismo santo, que le consiente recuperar sus riquezas; favor que conlleva la conversión. En compensación, el Concilio de Lyon prohíbe, en 1274, prácticas análogas atribuidas a los canónigos consistentes en «tirar por tierra imágenes o estatuas de la cruz, de la Virgen o de otros santos», para después recubrirlos de ortigas o de espinas[45]. Castigar al santo a través de su imagen sustituye a la «humillación» de los santos, que consistía en el maltrato, por parte de los monjes, de las reliquias de su protector cuando este frustraba sus expectativas[46]. El término *envouter* (hechizar) aparece en el siglo XIII y sabemos que, hacia 1300, se celebraron numerosos procesos contra personas acusadas de haberse dedicado a prácticas de este tipo[47]. Es bastante probable que la difusión de esta práctica en el Occidente cristiano fuera provocada por la influencia del castigo a los santos, como la practicada antes por el clero y después por los laicos.

En líneas más generales, la intensificación del contacto con las imágenes no tuvo lugar en el ámbito de los laicos iletrados, sino más bien en el de los conventos reformados, en los que la soledad y la castidad de los religiosos, exigidas por reglas más rígidas, convertían la imagen en un *partner* indispensable. Sobre todo en los conventos femeninos se asiste a la aparición de libros destinados a la devoción personal, cuyo apartado ilustrativo estimula la imaginación piadosa[48]. Los religiosos de ambos sexos advirtieron la necesidad de tener delante de los ojos las imágenes de Cristo encarnado. Aun demostrando una fuerte desconfianza hacia la imaginación, Guillermo de Saint-Thierry, premostratense cercano a Bernardo, justifica la contemplación y el culto del Crucifijo reconociendo que, si su imagen no nos habla, parece, sin embargo, hacerlo desde lo alto de la cruz[49]. A distancia de menos de un siglo, el crucifijo de San Damián hablará a Francisco. Contemporánea de san Francisco, la monja de clausura Lutgarda, de la que el dominico Tomás de Cantimpré nos cuenta la vida para que la tomemos como ejemplo, se levanta una noche para ir a rezar a la iglesia; y el Cristo en la cruz, puesto al lado de la entrada, cobra vida cuando pasa a su lado, separa el brazo derecho para cogerla y acerca su boca a la llaga del costado para que beba la sangre[50].

Entre 1000 y 1200, aproximadamente, Occidente pasa del rechazo del culto de las imágenes a la legitimación de sus formas más extremas. Tal cambio fue reclamado por el clero y no suscitó la más mínima protesta entre sus filas. La *Apología* de Bernardo, dirigida a Guillermo de Saint-Thierry, critica ásperamente la fastuosidad de las iglesias, sobre

[45] E. A. Friedberg (ed.), *Corpus iuris canonici*, Leipzig, 1879-1881, vol. II, col. 986 («Sexti decretalium», libro I, tit. XVI, «De officio ordinarii», cap. II).

[46] P. J. Geary, «L'humiliation des saints», *Annales ESC* XXXIV (1979), pp. 27-42.

[47] W. von Wartburg, *Französisches etymologisches Worterbuch*, Bonn-París-Leipzig-Berlín-Basilea, 1928-1969, vol. XIV, p. 648; N. Cohn, *Europe's Inner Demons. An Enquiry Inspired by the Great Witch-Hunt*, Nueva York, 1975, pp. 180ss.

[48] J. F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Nueva York, 1998, pp. 149ss.

[49] Guillermo de Saint-Thierry, *Meditativae orationes*, *PL*, CLXXX, col. 205-248, en concreto 235 s.

[50] *Acta Sanctorum*, *Iunii*, tomo IV, Amberes, 1707, pp. 237-263, en concreto 239.

todo la de los monasterios, pero evita las alusiones al culto de las imágenes[51]. Se necesita un espíritu tan original como temerario como el de Abelardo, que encontró en Bernardo un acérrimo enemigo, para comparar en una composición poética el culto cristiano de las imágenes al paganismo, aun reconociendo a las monjas del Paracleto el derecho a colocar sobre el altar un crucifijo figurativo[52]. La crítica al culto de las imágenes es ya cosa del islam, del judaísmo, de la herejía. El obispo español Lucas de Tuy cuenta, en los años 1240, cómo los cátaros organizaron una peregrinación mariana «in castro dicto Monculis», probablemente Montcuq, en Lot, al inicio del siglo[53]. Recuperaron una Virgen en Majestad dañada y estragada, justificando su estado por la humildad de Cristo, que había decidido encarnarse en una mujer fea y ciega de un ojo, y simularon milagros en presencia de la imagen. La peregrinación consiguió tal éxito que los párrocos de las iglesias vecinas encargaron copias de la Virgen de Montcuq para hacer competencia al original. Al final, los cátaros revelaron el engaño para poner en ridículo a quienes se les oponían, demostrando a qué conducía el culto de las imágenes. Narrada con extrema indignación en un tratado contra los cátaros, esta historia, decididamente cómica, demuestra que las imágenes objeto de peregrinación se reparten, desde esta época, en circuitos jerarquizados, a partir de un prototipo de prestigio del que retoman la iconografía.

La adaptación de las imágenes a la devoción

Aquí se pueden ofrecer sólo indicaciones bastante sumarias de la evolución estilística de las imágenes después del año Mil; sin embargo, son esenciales para comprender el éxito creciente. La práctica de los crucifijos esculpidos, y luego la de las estatua-relicario y de otras figuras entronizadas, hicieron que al norte de los Alpes la imagen de culto asumiese, en su mayoría, la forma de escultura de bulto redondo, a diferencia de Bizancio y de Roma, donde asumió en su mayor parte la forma de pintura sobre tabla. La Virgen de Clermont estaba recubierta de un metal precioso, como lo sigue estando la estatua-relicario de santa Fe en Conques; pero la gran mayoría de las imágenes de culto eran de madera policromada, algo que les confería una notable presencia física y permitió la evolución hacia la expresividad y la apariencia de que tenían vida. Desde este punto de vista, la pintura bizantina gozaba de una indudable ventaja al no haber cortado los puentes con las costumbres retóricas de proveniencia antigua, que lograban suscitar emoción[54]. Su influencia se hizo sentir por oleadas sucesivas en la pintura occidental; primero, en áreas bien determinadas, como la Alemania otónida o la Italia meridional de finales del siglo XI; después, a partir de los decenios centrales del siglo XII, en todo el

[51] Bernardo de Claraval, *Apologia ad Guillelmum*, en *id.*, *Sancti Bernardi Opera*, ed. J. Leclercq, Roma, 1957-1977, vol. III, pp. 81-108.

[52] Abelardo, *Carmen ad Astrolabium*, ed. J. M. A. Rubingh-Bosscher, Groningen, 1987, p. 151; *id.*, *Epistola*, VIII, *PL*, CLXXVIII, col. 281.

[53] Lucas de Tuy, *De altera vita fideique controversiis adversus Albigensium errores libri III*, libro II, cap. IX, en P. Despont (ed.), *Maxima bibliotheca veterum patrum*, Lyon, 1677, vol. XXV, pp. 222s.

[54] H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981.

mundo latino, con un momento culminante hacia 1200. Desde la pintura, la influencia bizantina se extendió a la escultura, aportando un repertorio diversificado de posturas, de movimientos, de gestos. Dicho esto, hay que añadir que tal influencia fue probablemente muy sobrevalorada a expensas de la del arte antiguo, que continuó siendo imitado directamente, en particular por lo que concierne a la escultura, que ofrecía modelos tridimensionales que no necesitaban transposición[55]. En cualquier caso, la escultura gótica adquirió, a partir del inicio del siglo XIII, sensibilidad anatómica, cualidades expresivas y diversificación de los caracteres, inimaginables en Bizancio.

La aportación iconográfica de los griegos es más constante. La importación de iconos conlleva la penetración en Occidente de nuevos tipos de Vírgenes e infringe el monopolio casi indiscutible de la *Sedes Sapientae* en posición frontal, sentada en el trono, que tiene en brazos un Niño bendiciente en actitud hierática de soberano en miniatura. A partir del siglo XII, en Sajonia y en la región del Mosa sobre todo, la Virgen y el Niño se miran con ternura, a imitación de los modelos bizantinos, algo que permite expresar, bajo la apariencia del amor materno, los impulsos amorosos del Esposo y la Esposa del Cantar de los Cantares.

Este epitalamio bíblico, en la época atribuido a Salomón, suscita, en efecto, un nuevo tipo de comentarios, desde principios del siglo XII, en el ambiente monástico. Ya no se limita a representar el matrimonio entre Cristo y su Iglesia, sino que se representa, además, el amor entre Cristo y su Madre, o entre Cristo y el fiel, con acentos apasionados parecidos a los de la poesía profana de trovadores y troveros. Cristo y su Madre se convierten así en modelos de una devoción amorosa que el fiel reproduce identificándose, según el sexo o el gusto, en uno de los dos protagonistas. Este fenómeno, que no parece haberse verificado en el mundo bizantino, requiere un arte sentimental y se alimenta de su aportación iconográfica, pero impulsa también algunos procesos originales. El vestido de la Virgen, como el de los santos, pierde la antigua severidad para seguir la moda del momento. Las Vírgenes toman prestadas de las damas del siglo XII las túnicas ceñidas con las mangas anchas en las muñecas que, a veces, se alargan hasta el suelo. En Alemania pueden tener trenzas, como la del cancel del coro en la Liebfrauenkirche de Halberstadt (fig. 3), que se remonta a 1200 aproximadamente y ha conservado lo esencial de su policromía y de su fuerza seductora.

Mientras la Virgen se carga de sensualidad, Cristo toma de Bizancio rasgos inmutables, basados en imágenes milagrosas consideradas auténticas. Se hace más esbelto e, indefectiblemente, barbudo. Los crucifijos y las escenas de la Pasión, como la lamentación sobre Cristo muerto proveniente de Bizancio, le otorgan una expresión de sufrimiento cada vez más llena de *pathos*. Se abandonan tanto el crucifijo «viviente», con la cabeza erguida sobre el cuello y los ojos abiertos, a favor de Cristo «muerto», con la cabeza reclinada hacia la derecha; lo mismo sucede con la tipología con la túnica o el *colobium*, que también conservaba en la cruz una dignidad regia, a favor del tipo desnudo con un simple paño. En la primera mitad del siglo XIII aparece con los pies superpuestos para traspasarlos con un único clavo. Esto desequilibra al atormentado, que se arquea sobre la cruz con un movimiento doloroso y está cada vez más cubierto de sangre. A partir de ese

[55] Cfr., en concreto, O. Demus, *Byzantine Art and the West*, Nueva York, 1970.



Figura 3: Halberstadt (Sajonia-Anhalt), Liebfrauenkirche, cancel del coro, Virgen con el Niño, estuco policromado, *ca.* 1200.

momento, las imágenes occidentales esculpidas adquieren un poder de suscitar deseo o compasión muy superior al de los iconos bizantinos.

Les quedaba adquirir el mismo prestigio y legitimidad. Desde el año 1200, aproximadamente, Roma pretende poseer una imagen auténtica de la cara de Cristo, la Verónica *(vera icona)*, la huella ensangrentada y milagrosa dejada en el velo con que una mujer piadosa limpió el rostro a Cristo camino del Calvario (fig. 4). En 1216, el papa Inocencio III promulga una indulgencia para los peregrinos que asistan en persona a la exposición de la imagen-reliquia[56]. Por primera vez el culto de una imagen se recompensa con una remisión de la pena en el purgatorio. La Verónica romana y sus copias ganaron la partida más fácilmente a los prestigiosos iconos orientales desde que, en 1204, el saco de Constantinopla por los cruzados priva a esta capital de su sacralidad, después del saqueo y la destrucción de su tesoro de imágenes y reliquias.

En líneas generales, la antigüedad hipotética o real de una determinada imagen puede ser fuente de prestigio. La Santa Faz de Lucca, un Crucificado de madera vestido con un *colobium*, sería una reconstrucción propia del estilo del siglo XI efectuada alrededor del año 1200, época en la que todos los crucifijos están desnudos[57]. El intento de arcaísmo no puede ser más obvio y se explica, seguro, por la leyenda según la cual la obra la había esculpido Nicodemo en persona y era, a su vez, una imagen auténtica de Cristo. El hecho

[56] H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlín, 1981, pp. 35ss.

[57] Por último, cfr. M. C. Ferrari, «Imago visibilis Christi. Le "Volto Santo" de Lucques et les images authentiques au Moyen Âge», *Micrologus* VI, 2 (1998), pp. 29-42.

Figura 4. Matthew Paris (Saint Alban, Inglaterra meridional), *Chronica maiora*, Verónica, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1245-1253.

de que los herejes de Montcuq recurrieran a una imagen «antigua» de la Virgen para maquinar su engaño, parece confirmar que la antigüedad se había convertido en garantía del valor de una imagen. Por lo demás, Guillermo de Auvernia (muerto en 1249) critica a esas mujeres ancianas para quienes las imágenes no eran efectivas hasta unos sesenta años después de ser realizadas[58].

La legitimación del culto de las imágenes

La condena carolingia al culto de las imágenes se basaba en el desprecio agustiniano de la carne. La representación de la carne, aunque fuera la de Cristo, no tenía ningún valor para la fe y en ningún caso podía ser objeto de culto legítimo. Por eso, la rehabilitación teológica del culto de las imágenes vino a través de la adoración de la carne de Cristo y, en particular, la de su cuerpo en la eucaristía. Desde el punto de vista agustiniano, la comida eucarística de la carne de Cristo se entiende espiritualmente. Si se tomasen al pie de la letra las palabras de Jesús durante la Última Cena: «Tomad y comed, porque este es mi cuerpo», habría ordenado cometer una infamia, cosa impensable[59]. A pesar de ello, desde la época de Carlos el Calvo hubo quien sostuvo la presencia corporal de Cristo en la hostia, suscitando así una polémica[60]. En la segunda mitad del siglo XI, una áspera discusión al respecto enfrentó a Lanfranco de Pavía con Berengario de Tours, y fue Lanfranco, defensor de la

[58] Guillermo de Auvernia, *Opera omnia*, París, 1674, vol. I, col. 66.

[59] Agustín, *De Doctrina Christiana libri quatuor*, libro III, 16. 24, *PL*, XXXIV, col. 74.

[60] M. Cristiani, *Tempo rituale e tempo storico. Comunione cristiana e sacrificio. Le controversie eucaristiche nell'alto medioevo*, Spoleto, 1997.

presencia real, el que terminó por ganar la partida. Berengario, que sostenía la tesis agustiniana, fue condenado a retractarse. Como consecuencia, el culto eucarístico conllevó el de la carne de Cristo, a la que no se reservaba ciertamente la latría, sino el culto, más moderado, de la dulía; o mejor, para reforzar la superioridad sobre el consagrado a los santos, un culto intermedio entre latría y dulía, llamado «hiperdulía». Opinión compartida, entre otros, por Pedro Lombardo (1095/1100-1160) en su comentario de los Salmos[61].

Hacia la mitad del siglo XII se traduce el *De fide orthodoxa* de Juan Damasceno, que adquiere un notable éxito. Como las dos naturalezas de Cristo, la divina y la humana, son absolutamente inseparables, el teólogo sirio mantiene que la adoración de su divinidad y de su humanidad es igualmente inseparable; incluye, por lo tanto, la adoración de su carne. Se trata de un argumento fundamentalmente a favor de la imagen de Cristo y de su culto, aunque, en un primer momento, los teólogos occidentales no comparten este punto de vista. La discusión afronta primero el culto eucarístico: ¿es posible consagrar a la naturaleza humana de Cristo un culto de dulía distinto del culto de latría requerido por su naturaleza divina, siendo las dos naturalezas inseparables? En las *Sententiae*, destinadas a ser la base de la enseñanza universitaria de la teología, Pedro Lombardo abandona el que había sido su punto de vista y reclama la latría para la carne de Cristo.

Hay que esperar al siglo XII para que las ideas de Juan Damasceno sobre el culto de las imágenes encuentren acogida dentro de la teología occidental. Hacia 1225-1228, Felipe el Canciller, recurriendo a la semántica entonces en pleno florecimiento, consigue dar un sentido a la célebre afirmación según la cual la veneración consagrada a la imagen transita hacia su modelo[62]. La imagen es un signo, y un signo se puede considerar de dos maneras: según su ser *(in essendo)* o según su significado *(in significando)*. Diríamos hoy que, en el primer caso, es autorreferencial, como, por ejemplo, cuando decimos que la palabra «gato» se compone de cuatro letras, mientras que, en el segundo, se refiere a un objeto, como, por ejemplo, cuando decimos que el gato tiene cuatro patas. La imagen, cuando se usa para adorar el objeto al que se refiere, como, por ejemplo, Dios, se considera sobre la base de su significado: no es la imagen la que es objeto de adoración sino Dios mismo. La imagen es, entonces, sólo el *medium* de la adoración, no objeto de adoración. Por lo que concierne a Cristo, Felipe se atiene a la doctrina de Juan Damasceno y de Pedro Lombardo sobre el culto unido de las dos naturalezas, de modo que es la persona entera de Cristo, hombre y Dios, a quien corresponde el culto de latría a través de su imagen. Se entiende que el culto consagrado a los santos a través de su imagen debe ser solamente de dulía. La imagen en sí, en su realidad material, no tiene derecho a ningún tipo de culto.

La posición de Alberto Magno (hacia 1193-1280) se mantiene vacilante[63]; su discípulo, Tomás de Aquino (1127-1274), ya no habla de culto a Dios mediante la imagen, sino de culto a la imagen de Dios[64]. Parece que a ambos les estorba la definición agustiniana de la imagen, continuamente citada en el debate, que establece diferencias esenciales entre la imagen y su modelo. Encuentran en otros exponentes de la patrística, como, por ejemplo,

[61] Pedro Lombardo, *Commentarium in Psalmos*, salmo 98, 5, *PL*, CXCI, col. 895.

[62] Felipe el Canciller, *Summa de bono*, parte II, IV, q. 6, a. 3, ed. N. Wicki, Berna, 1985, vol. II, pp. 972 ss.

[63] Alberto Magno, *In Sententias*, libro III, dist. 9, a. 4-5.

[64] Tomás de Aquino, *Summa theologica*, III, q. 25, a. 3.

el teólogo antiarriano san Hilario, la afirmación según la cual la imagen resulta indiscernible de su modelo[65]. El contexto es cristológico, y se trata de la semejanza perfecta entre Hijo y Padre en el ámbito de la Trinidad; Hilario parece hablar de la imagen en general. La afirmación parecería a primera vista absurda ante una imagen de Dios realizada por el hombre; pero Alberto Magno y Tomás la entienden como relativa al significado de la imagen, retomando la citada distinción de Felipe el Canciller entre imagen *in essendo*, que llaman imagen en cuanto cosa, e imagen *in significando*, que llaman imagen en cuanto imagen. Agustín está de acuerdo, por lo tanto, con Hilario: el primero habla de la imagen en cuanto a cosa; el segundo, de la imagen en cuanto a imagen.

Sobre la base de una interpretación muy libre del aristotélico *De memoria et reminiscentia*, ya utilizado por Alberto Magno a propósito de la imagen, Tomás realiza una conciliación entre las argumentaciones de sus predecesores. Ante la imagen, el movimiento del alma puede dirigirse hacia la imagen en cuanto cosa o en cuanto imagen. En otras palabras, como además todos pueden verificar, nosotros miramos una imagen tanto como objeto inanimado distinto de lo que representa, como haciendo abstracción de sus particularidades materiales y mirando solamente lo que ella representa. Según Tomás, es en este segundo caso en el que la imagen es indiscernible del modelo, porque el movimiento del alma es el mismo que se mueve hacia la imagen, en cuanto imagen, y hacia el modelo. De aquí proviene que a la imagen en cuanto cosa no se le dé ninguna veneración, mientras que a la imagen en cuanto imagen, indiscernible del modelo, se le dedica la misma veneración que se consagra al modelo. De la misma manera que a Cristo se le debe latría, se le debe también a su imagen[66].

Entre las objeciones que Tomás debe afrontar para justificar el cambio, está la falta absoluta de fundamento escrito de un culto de ese tipo; por eso hace notar que la Iglesia admite tradiciones no escritas conservadas desde la época de los apóstoles, entre ellas la adoración de la imagen de Cristo. De hecho, se atribuye a san Lucas una imagen de Cristo actualmente en Roma[67]. La latría para la imagen de Cristo es teorizada en términos análogos por san Buenaventura y después, entre otros, por Egidio Romano y Ricardo de Mediavilla. Estos teólogos también hacen referencia a imágenes milagrosas presentes en Roma para atestiguar una tradición no escrita. Es evidente que estas imágenes-reliquia, objeto de peregrinaciones, no son simples instrumentos intercambiables de adoración de la divinidad, en cuyo caso la peregrinación no tendría sentido. Por lo tanto, se puede preguntar si el paso de la teoría del culto de latría por medio de la imagen a la del culto de latría por la imagen no responde, al menos en parte, a la justificación de tales peregrinaciones. Promover el culto de una imagen, considerada más eficaz que otra de su antigüedad, y recompensar tal culto con indulgencias era incompatible con la

[65] Hilario de Poitiers, *De Synodis*, cap. XIII, *PL*, X, col. 490.

[66] Tomás de Aquino, *Summa theologica*, III, q. 25, a. 3. («Cum igitur Christus adoretur adoratione latriae, consequens est quod eius imago sit adoratione latriae adoranda»).

[67] La alusión se referiría a una Virgen, la *Salus populi romani* en Santa Maria Maggiore o, eventualmente, a la que está en San Sisto, ya que san Buenaventura, en el mismo contexto, no habla de la imagen de Cristo, sino de la del Señor y su Madre (Buenaventura, *In III Sententiarum*, dist. 9, a. 1, q. 2, § 6). En efecto, era más bien común considerar a la Virgen con el Niño en primer lugar como una imagen de Cristo.

consideración de las imágenes como puros y simples accesorios de la devoción. En conclusión, había que promover la adoración de la imagen misma.

Triunfo y derrota de las imágenes (siglos XIV-XVI)

Occidente había mantenido durante mucho tiempo una cierta distancia respecto a la doctrina bizantina del culto de las imágenes, pero el más grande pensador del siglo XIII la superó de golpe, admitiendo sin ambages que el culto de latría compete a la imagen de Dios. Esta posición radical es la más favorable al culto de las imágenes que jamás se haya dado en el seno del cristianismo. A partir de finales del siglo XIII, tal posición empieza a suscitar algunas críticas, entre otras cosas porque va acompañada de un aumento tan abundante como incontrolado de imágenes y del correspondiente culto.

Diversificación de las imágenes

Hasta esa fecha, las imágenes de culto consistían, en su gran mayoría, en las tres formas reconocidas de la imagen de Dios: la Virgen con el Niño, el Crucifijo y Cristo en Gloria. Más raras habían sido las imágenes de culto dedicadas a otros santos, como la entronizada de santa Fe en Conques o la de san Pedro, que se encontraba en Cluny. Los santos aparecen más bien en la pintura y en la escultura monumentales, en particular en las jambas de las portadas de las iglesias góticas. A principios del siglo XIII, encontramos a los apóstoles y a los santos locales en el crucero sur de Chartres, individualizados mediante sus atributos, los instrumentos del martirio; pero en una presentación de ese tipo, relegada al exterior del monumento, no están destinados al culto. En compensación, cuando la imagen del santo en pie entra a formar parte de los libros de devoción del siglo XIII, ya se presta más al culto. En el siglo siguiente, las estatuas de los santos aparecen cada vez más a menudo en los altares que se les dedican, aislados o dispuestos jerárquicamente en el retablo correspondiente. Esto se constata, sobre todo, para los santos de moda, como santa Catalina y la Magdalena: la primera, vestida como una princesa; la segunda, recubierta a veces únicamente con sus largos cabellos.

La imagen de Dios se diversifica de manera espectacular. Primero se asiste a la multiplicación de las representaciones del misterio trinitario, cuya traducción en imagen es discutible; por una parte, porque se trata de un misterio de tres personas que constituyen un único Dios; por otra, porque los teólogos, en la línea de Juan Damasceno, mantienen la persona del Padre representable exclusivamente bajo la forma del Hijo, que es precisamente la imagen. La Trinidad ilustra sistemáticamente el salmo 109 en los salterios iluminados, en la forma de Padre y de Hijo en trono, dominados por la paloma del Espíritu Santo. Se difunde una segunda iconografía trinitaria, la del «Trono de Gracia», con el Padre sentado en un trono, solo, que sostiene a Cristo crucificado, mientras la paloma se sitúa entre las dos cabezas[68]. Para honrar a la Virgen, reina del Cielo y madre de Dios, se realiza la estatua

[68] Sobre la génesis de la temática, cfr. F. Boespflug, *Dieu dans l'art. «Sollicitudini nostrae» de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris, 1984.

llamada *Vierge ouvrante* (fig. 5), que se puede abrir y muestra el Trono de Gracia en su pecho; casi como si María fuera también la madre del Padre y del Espíritu Santo[69].



Figura 5. Rin medio. *Vierge ouvrante* llamada «Virgen del Muro», madera policromada, *ca.* 1390.

Las nuevas imágenes de culto a menudo se inventaron en los libros devocionales, antes de aparecer en los altares en forma de estatuas de tamaño natural. Es el caso de la pareja formada por Cristo y san Juan (fig. 6), muy difundida en los conventos femeninos germánicos a partir de 1300[70]. Sobre la base de un procedimiento que se vuelve habitual, el tema iconográfico es una especie de primer plano realizado en una escena narrativa: el tema en cuestión está sacado de la Última Cena y, después de la miniatura, dará lugar a un grupo escultórico autónomo. Dulcemente inclinado sobre el pecho de Jesús, el discípulo predilecto asume el papel de la Esposa en el Cantar de los Cantares, poniéndose como modelo de la devoción nupcial de las monjas. Un tipo iconográfico recurrente, el del devoto rezando ante la Virgen con el Niño, es a su vez objeto de la citada intervención de recorte. Eliminando al devoto, surge un nuevo tipo de Vírgenes, esculpidas o pintadas, en el que el Niño, a diferencia del siglo XIII, ya no mira a la madre, sino que dirige la mirada hacia el fiel. La Virgen parisina de marfil conservada en la basílica de Asís constituye un buen ejemplo, destinado a extenderse rápidamente en el campo pictó-

---

[69] G. Radler, *Die Schreinmadonna «Vierge ouvrante» von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland*, Frankfurt, 1990.

[70] R. Haussherr, «Über die Christus-Johannes-Gruppen. Zum Problem "Andachtsbilder" und deutsche Mystik», en R. Becksmann, U.-D. Korn y J. Zahlten (eds.), *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wenzel zum 60. Geburtstag*, Berlin, 1975, pp. 79-103.



Figura 6. Enrique de Constanza (atribuido a), Cristo y san Juan, madera policromada, *ca.* 1330.



Figura 7. Ambroggio Lorenzetti, *Virgen de la leche*, pintura sobre tabla, *ca.* 1330.

rico con la *Virgen de la Leche* de Ambroggio Lorenzetti (fig. 7). Se instituye así un nuevo contacto entre el fiel y Dios. Hacia 1400, las «bellas vírgenes» alemanas casi parecían querer ofrecer al Niño al fiel. Mientras, sus dedos, ligeramente hundidos en las carnes regordetas del niño, le otorgan una presencia física intensa, muy probablemente con la finalidad de evocar la presencia real del cuerpo de Cristo en la eucaristía.

Además, la novedad iconográfica puede darse por la sustitución de un personaje por otro: la Virgen de la Piedad es una especie de variante de la Virgen con el Niño, sustituyendo a este último por el cadáver sangrante del Cristo adulto. La temática no encuentra una correspondencia precisa en las narraciones evangélicas de la Pasión; visualiza, sin embargo, el lamento de la Virgen sobre el Hijo difunto, que estaba en fase de difusión en el canto litúrgico. Al mismo tiempo, al igual que las Vírgenes que muestran al fiel el cuerpo del Niño Jesús, esta imagen se articula en torno al culto del Santísimo Sacramento. Siempre es el cuerpo de Cristo, o sea, la víctima sacrificial, el que está expuesto a la mirada del fiel, como recuerda la herida abierta de la que sale con particular evidencia la sangre redentora.

El contacto entre devoto e imagen puede asumir la forma extrema del muñeco, como en el caso de los Niños Jesús esculpidos, encargados por o para las monjas. El primero conocido para nosotros es el de Margarita Ebner, dominica de Maria Medingen[71]. En una carta de 1344, esta religiosa describe con todo detalle los cuidados maternales que

[71] H. Wentzel, «Eine Wiener Christwiege in München und das Jesuskind der Margaretha Ebner», en *Pantheon* VI (1960), pp. 276-283; H. van Os, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*, Amsterdam-Londres, 1994, pp. 98-102.



Figura 8. Malinas (Bélgica), Niño Jesús, madera policromada, mediados del siglo XVII.

dedica al Niño. Despertada por su llanto, lo acoge en la cama y el Niño le pide que le dé un beso para que le perdone las molestias. En otra ocasión, le pide que le dé de mamar y Margarita siente el calor en su seno. Por otra parte, a las chiquillas en Toscana se les daban estatuillas análogas con la finalidad de aunar el aprendizaje de la maternidad y la devoción[72]. En todos los casos iban acompañadas de una canastilla que permitía vestirlas y desvestirlas. Hacia 1500, se inicia una producción en serie en Bruselas y Malinas (fig. 8). El Niño Jesús asume el aspecto del *Salvator mundi*, bendiciendo y con el globo en la mano izquierda, erigido sobre un pedestal del que es posible desencajarlo por si se le quiere meter en la cama.

Mientras la imagen entra así en la vida de los fieles, estos a su vez se introducen cada vez más en las imágenes. A partir del siglo XIII, a las damas que encargan, o mandan encargar, salterios y libros de horas, se las representa orando en presencia de la Virgen o de sus santos predilectos. Al comitente orando en presencia de la Virgen con el Niño se le vuelve a encontrar en las tumbas –por ejemplo, en Roma hacia 1300– o en los epitafios. En el siglo XV, esta práctica está bastante difundida en los retablos, en los que el comitente aparece con frecuencia en compañía de toda la familia. En Italia y en Alemania estos personajes son, en general, de dimensiones reducidas; en la pintura flamenca tienen, sin embargo, dimensiones análogas a las de los santos, con los que participan en la Navidad o en la Pasión de Cristo. En todo caso, a partir de mediados de siglo puede suceder que personalidades vivientes presten sus rasgos a personas santas. Así, Carlos VII aparece como Rey Mago en las *Horas de Étienne Chevalier* (Chantilly, Musée Condé, ms 71); la

[72] C. Klapisch-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma-Bari, 1988, p. 306.

Virgen de la Leche del díptico de Melun (Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), obra también de Jean Fouquet, tiene casi exactamente los rasgos físicos de Agnés Sorel, amante oficial del rey.

Las imágenes se extienden profusamente y de manera anárquica, porque no existe ninguna planificación. Pero la jerarquía eclesiástica estableció de manera clara y precisa lo que se podía hacer y lo que no. Las únicas reglamentaciones existentes fueron, en realidad, limitaciones de la decoración específica de ciertas órdenes, como, por ejemplo, los franciscanos, aunque sólo se respetaban de manera muy parcial. La realización de las imágenes se debe, en su mayoría, a la iniciativa de comitentes, que eran laicos de rango elevado o altos prelados, preocupados ante todo por el lujo y la ostentación. Los programas iconográficos se desarrollaron a menudo en los libros de devoción; o sea, en la esfera privada, a salvo de cualquier control. En los monasterios mismos, los religiosos poseían privadamente libros, imágenes y otros objetos de carácter personal: un uso que nunca se consiguió erradicar[73]. En el transcurso del siglo XIII, las donaciones a las iglesias servían principalmente para su construcción y tenían carácter colectivo, pero ahora también se dirigían a las capillas privadas, que iban multiplicándose en el deambulatorio y en las naves laterales.

Hay que añadir, además, que el clero y las asociaciones pías rivalizaban en la promoción de los propios santos, intentando atraer a los fieles con nuevas devociones. Desde Roma se obtienen indulgencias por permitir esas devociones, en general relacionadas con el culto de una imagen. Se hacen copias de prestigiosas imágenes romanas, como la Verónica o el Cristo de la Piedad *(Imago Pietatis)*, que se le había aparecido a san Gregorio; y la devoción a esta copia proporciona indulgencias. Indulgencias ciertamente menos conspicuas que las garantizadas por el original, pero ampliables con las oportunas argucias, como rezar, por ejemplo, los rosarios, a su vez portadores de indulgencias, quizá en ocasión de determinadas festividades. Y las remisiones de pena del purgatorio obtenidas de esta forma no sólo se suman, sino que, además, se multiplican. Este sistema resulta a su vez incontrolable. Los libros de horas contienen imágenes que proporcionan indulgencias a través de oraciones y, en el siglo XV, la técnica del grabado difunde de forma barata imágenes de ese tipo.

Al difundirse, las imágenes pueden, además, cambiar la identidad y participar así en la creación hagiográfica. Los lejanos descendientes de la Santa Faz de Lucca constituyen un ejemplo clamoroso[74]. Este nuevo tipo presenta, además del *colobium*, la particularidad iconográfica de los pies colgando en el vacío en lugar de estar clavados, detalle que permite calzarles con zapatos preciosos, ya objeto de leyenda en el siglo XIII: el Crucifijo había recompensado a un trovador por la serenata haciéndole milagrosamente donación

---

[73] Hamburger, *The Visual and the Visionary*, cit., pp. 71ss.

[74] G. Schnurer y J. M. Ritz, *Sankt Kümmernis und Volto Santo. Studien und Bilder*, Dusseldorf, 1934; R. C. Trexler, «Habiller et déshabiller les images: esquisse d'une analyse», en F. Dunand, J.-M. Spieser y J. Wirth (eds.), *L'image et la production du sacré. Actes du colloque* (Estrasburgo, 20-21 de enero de 1988), París, 1991, pp. 195-231, en concreto 203s.; J.-C. Schmitt, «Cendrillon crucifiée. A propos du Volto Santo de Lucques», en *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge. Actes du XXVe Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Public* (Orleans, 3-5 de junio de 1994), París, 1995, pp. 241-269.

de un calzado auténtico. Al mismo tiempo, los paños con los que se ciñe la cintura del Crucificado poseen la extraña virtud de proteger a las parturientas. La identidad iconográfica de la imagen de Lucca no es, por lo tanto, unívoca, y lo es todavía menos si se considera que, siempre y en cualquier lugar, Cristo se representa con los pies desnudos. Dadas las imitaciones a las que esta imagen dio lugar en toda Europa, se puede afirmar que su identidad se ha desvanecido completamente. Un discreto número de tales obras se veneró bajo el nombre de una mártir, que tiene diferentes nombres: Wilforte, Liberada, Kümmernis u Ontkommer, que había conseguido huir de las acuciantes proposiciones de un príncipe pagano al obtener del cielo que le naciera una poblada barba, tras lo cual había sido crucificada con ese semblante; una nueva identidad más acorde con la indumentaria, con los zapatos y con la protección de las parturientas. Hacia 1470, el tratado de las supersticiones de Johannes Wuschilburgk señala un crucifijo milagroso, en una ciudad de la diócesis de Bamberg, vestido con túnicas nuevas, de las cuales seis eran de seda y tres de lino finísimo, de las que habría sido bastante arriesgado despojarlo. Puesto que, como nos informa Guillermo de Auvernia, las mujeres ancianas pretendían que las imágenes se tornaban efectivas sólo sesenta años después de realizadas, los habitantes de la ciudad lo llamaban el Espíritu Santo, a causa de la edad, y su culto eclipsaba al del Santísimo Sacramento[75].

Nadie controla el culto de las imágenes; en compensación, todos lo practican. Resulta, por lo tanto, difícil criticarlo en conjunto sin pasar por hereje a los ojos de todos. De ahí que las inevitables críticas de tal culto no puedan evitar asumir al inicio un carácter particular, apuntando a ciertos abusos pero sin poner en peligro el principio.

Las críticas escolásticas y precedentes a la Reforma

Antes de mencionar el malestar esporádico suscitado por las novedades iconográficas, hay que recalcar que la libertad es la regla. En el manual litúrgico por antonomasia, el *Rationale divinorum officiorum* de Guillermo Durando, el rechazo de la censura a menudo se expresa mediante una cita lapidaria del *Arte poética* de Horacio: «Los pintores y poetas siempre gozaron de igual libertad para atreverse a realizar aquello que les place»[76].

Por consiguiente, la intervención de la jerarquía ante una imagen discutible fue rarísima. Por ejemplo, se registra un caso referido a una imagen sobre tela del cuerpo inanimado de Cristo pintada, hacia mediados del siglo XIV, para la abadía de Lirey en Champagne; fue expuesta por los religiosos como si se tratara del auténtico sudario de Cristo. El obispo de Troyes instruyó una comisión de investigación que interrogó al pintor, quien resultó haber actuado de buena fe. Convencidos de que se trataba de un intento de engaño planeado por los monjes, el obispo prohibió la exposición de la obra pero sin ordenar su destrucción. La obra pudo así continuar tranquilamente su curso:

---

[75] G. Hertel, «Abergläubige Gebräuche aus dem Mittelalter», *Zeitschrift für Volkskunde* IX (1901), pp. 272-279, en concreto 277.

[76] «Pictoribus atque poetis / Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas»; A. Chastel, *Fables, Formes, Figures*, París, 1978, vol. I, pp. 363ss.

en Chambéry, en Ginebra y, por fin, en Turín, donde todavía hoy goza de una fama notable[77].

Las críticas a las novedades iconográficas no representan más que las opiniones de los teólogos que las adelantan. Así, por ejemplo, Lucas de Tuy, cuyo tratado contra la herejía no tuvo ningún éxito, tiene algo nuevo que decir sobre los crucifijos de tres clavos, que provocan la confusión sobre las modalidades, bien precisas, del suplicio, rompiendo con la tradición de clavar separadamente los dos pies[78]. Según Lucas de Tuy, la innovación contradice los comentarios simbólicos sobre la cruz, basados en el número cuatro, y multiplica al mismo tiempo el número de clavos conservados en todo el mundo a título de reliquias de la Crucifixión. A pesar de ello, el crucifijo de tres clavos fue predominante hasta el Renacimiento, sin suscitar posteriores preocupaciones que sepamos. El obispo español se encuentra menos solo cuando vitupera las imágenes de la Trinidad. Alejandro de Hales y después Durando de San Porciano se oponen, a su vez, a la representación de este misterio, que incluye la imagen de Dios Padre, y una autoridad del calibre de Juan Damasceno la considera insensata[79]. En el siglo xv, cuando Antonino, arzobispo de Florencia, arremete contra la representación de la Trinidad bajo la forma monstruosa de triple rostro, se tiene la impresión de que las modalidades más antiguas, como la del Trono de Gracia o la Trinidad del salterio, no le planteaban ningún problema[80].

En Antonino, como, por lo demás, en el canciller de la Sorbona Jean Gerson, encontramos aquí y allá críticas esporádicas en relación con otras temáticas iconográficas. Antonino se mete con las Anunciaciones en las que el Niño Jesús parece descender ya hecho y derecho en el vientre materno; Gerson, en cambio, denuncia la heterodoxia de las *Vierges ouvrantes*, la inconveniencia de las representaciones que hacen de san José un viejo o la venta de imágenes obscenas a la entrada de las iglesias[81]. En estos autores se percibe una voluntad de control de las devociones destinada a permanecer minoritaria hasta la Contrarreforma.

Requiriendo la latría para la imagen de Cristo, Tomás muestra una fe total en la capacidad de la imagen de representar lo divino. En este sentido fue sólo secundado en parte. Aludiendo a las preocupaciones cristológicas de los padres griegos de la Iglesia, Enrique de Gante (muerto en 1293) distingue entre la adoración de la carne de Cristo unida a su divinidad, para la cual habla de latría, y la adoración de esa misma carne considerada separadamente de su divinidad, para la que no es lícito ir más allá de la hiperdulía. Como para Juan Damasceno la divinidad es incircunscripta, la imagen sólo puede representar la carne de Cristo separada de la divinidad y, por lo tanto, ser adorada sólo con la hiperdulía[82].

---

[77] H. Leclercq, *sub voce* «suaire», en F. Cabrol y H. Leclercq (eds.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, París, 1907-1953, XV/2, cols. 1718-1724 (con referencias a los trabajos del canónigo Ulysse Chevalier).

[78] Lucas de Tuy, *De altera vita fideique controversias*, cit., libro II, cap. II, pp. 224ss.

[79] *Ibid.*, libro II, cap. IX, p. 222; Alejandro de Hales, *Summa theologica*, inq. 3, tract. 8, sect. 1, q. 1, tit. 1, cap. iii, a. 6, ed. B. Klumper, Grottaferrata, 1924-1948, tomo III, p. 722; Durando de San Porciano, *In Sententias*, libro III, dist. 9, q. 2, § 15.

[80] Antonino, *Summa theologica*, Basilea, 1511, vol. II, parte III, tit. 8, cap. iv, § 11.

[81] *Ibid.*; J. Gerson, *Opera omnia*, Amberes, 1706, tomo IV, col. 47, tomo III, cols. 1345 ss., 291 s.

[82] Enrique de Gante, *Quodlibet X*, en *id.*, *Opera omnia*, ed. R. Macken, vol. XIV, Lovaina-Leyden, 1981, q. 6, pp. 132ss.

La crítica a santo Tomás toma una dirección bastante diferente en Durando de San Porciano (hacia 1275-1334)[83]. Él parte del principio según el cual la imagen en cuanto imagen, o sea, el significado de la imagen, es distinta del objeto significado (nosotros diremos del referente), en los hechos como en el pensamiento; tanto es así que no la confundimos nunca con la cosa representada. Afirmar que a la imagen se le debe el mismo culto que al modelo es una forma de hablar inapropiada, ya que, de hecho, a la imagen no se le debe dar ningún culto. Por esta vía Durando vuelve a una posición pretomista no muy diferente de la de Felipe el Canciller. Posición que ejerció, sin embargo, una cierta influencia, sobre todo en Inglaterra, donde fue retomada por Roberto Holcot (muerto en 1349) y, después, a partir de una semántica realista más general que la de Durando, por John Wycliffe (hacia 1320-1384)[84]. Será el hereje más importante del siglo XV, Jan Hus (hacia 1369-1415), el que realizará la síntesis de las argumentaciones de Durando, Holcot y Wycliffe[85].

Por medio de Wycliffe y de Hus, la crítica del culto de las imágenes realizada por Durando de San Porciano ofrece argumentaciones a los iconoclastas ingleses y bohemios. Además, se enriquece con consideraciones de carácter más práctico relativas a las modalidades de funcionamiento de tal culto. Los dos heresiarcas se preguntan cómo es posible que una imagen de un cierto personaje sea adorada más que otra del mismo personaje, visto que el culto de la imagen parecía consagrado exclusivamente al personaje. Critican, además, la suntuosidad de las imágenes, la seducción mundana, por no decir erótica, que ejercen los beneficios que obtienen las iglesias. Sin embargo, asombra que la tesis de Durando constituya una justificación teórica suficiente para las tesis radicales de Wycliffe y Hus, que olvidan cómo Durando interpreta el culto de las imágenes como culto de la persona representada, sin prohibirlo realmente. De esta manera, no ponen en discusión ni la función pedagógica de la imagen ni su uso dentro de los límites de la decencia, como objeto de culto. Por otra parte, la crítica por ellos incitada de las imágenes realizadas y veneradas en la época indica que, en su opinión, las imágenes no pueden cumplir tal función. Para Hus, incluso la calidad artística de las imágenes de la Pasión guía al espectador hacia el aspecto material de la obra, impidiéndole tomar distancia[86].

A pesar de la moderación, la crítica escolástica de las imágenes desembocó en dos crisis iconoclastas, más bien violentas, con los lolardos ingleses y los husitas bohemios. Entre otras consecuencias, estos acontecimientos llevaron a la Iglesia a sospechar de que cualquier crítica a las imágenes y al culto pertinente, por leve que fuera, era herejía. El teólogo antihusita Thomas Netter (Waldensis) no duda en presentar la crítica del Trono de Gracia como característica de los herejes[87]. Cuando, hacia 1500, Giovanni Pico della Mirandola, en la línea de Enrique de Gante, de Durando de San Porciano y de otros

---

[83] Durando de San Porciano, *In Sententias*, libro III, dist. 9, q. 2.

[84] R. Holcot, *In librum Sapientiae regis Salomonis praelectiones 213*, Basilea, 1586, Lectio CLVIII, pp. 523ss.; J. Wycliffe, *Tractatus de mandatis divinis*, ed. J. Loserth y F. D. Matthew, Londres, 1922, cap. XV, pp. 152ss.

[85] J. Hus, *Super IV. Sententiarum* (1905), en *id.*, *Opera omnia*, ed. W. Flajshaus y M. Komínková, tomo II, Osnabrück, 1966, libro III, dist. 9, pp. 414ss.; *id.*, *Grand Commentaire*, cap. XXXIV, en J. Lavička (ed.), *Anthologie hussite*, París, 1985, pp. 121ss.

[86] *Ibid.*, cap. XXXIV, p. 122.

[87] T. Netter, *Doctrinale antiquitatum fidei catholicae ecclesiae*, ed. N. A. Bonfigli, libro III, cap. CLV, Venecia, 1571, vol. II, f. 277v.

teólogos de la misma época, rechaza el culto de la latría dedicado a la imagen de Cristo, se hace inmediatamente sospechoso de herejía, hasta tal punto que se defiende en la *Apologia*, haciendo notar que la ortodoxia de los personajes en los que se inspira está más allá de cualquier sospecha[88].

De hecho, una contradicción susceptible de desembocar en una crisis violenta parece recorrer toda la fase final de la Eda Media. El culto de las imágenes entró a formar parte del dogma y su abolición fue reclamada por los herejes. A partir de entonces, la crítica de este culto corre el riesgo de pasar por hereje, hasta el punto de que, a menudo, adquiere un carácter tan prudente que hace difícil, si no imposible, distinguir entre las objeciones de los que están sinceramente a favor y las de aquellos que intentan hundirlo. Se está, por tanto, ante comportamientos que parecen destinados a limitar el culto o a reformarlo, pero siempre en modo implícito, sin declarar abiertamente tal objetivo.

Moderación de las prácticas

Probablemente, los intentos de disciplinar el culto de las imágenes emergieron con mayor claridad en relación con las monjas de clausura por varias razones; por una parte, el culto había asumido formas extremas percibidas como escandalosas; por otra, el debate no tenía muchos visos de desarrollarse a la luz del sol. Por lo tanto, la cuestión permaneció sustancialmente limitada a tratados y a circulares internas redactadas por religiosos a los que las monjas de clausura debían obediencia. En la Alemania del siglo xv, es la reforma de los conventos de las dominicas la que reclama este tipo de literatura, como testimonian, por ejemplo, los intentos de Eberhard Mardach de educar a las monjas de Santa Catalina en Núremberg, o los de Johanes Meyer, que promueve la observancia en los conventos del curso superior del Rin[89]. Las monjas poseen una gran variedad de imágenes de culto, que suscitan en ellas visiones y se revelan a menudo milagrosas. La posesión de una de estas imágenes es fuente de prestigio individual, y las monjas se reúnen, en grupo, en apoyo de las imágenes preferidas y siguiendo a las afortunadas que las poseen. Para luchar contra fenómenos de ese tipo, Johannes Meyer reescribe la crónica del convento de Adelshausen eliminando los milagros, o los propios libros de los milagros, insertando milagros dirigidos contra las imágenes. Así, las imágenes de las monjas de Schönensteinbach, en Alsacia, habían sido transformadas desde el cielo en una serie de crucifijos uniformes, y una hermana difunta se le había aparecido a la que había ocupado su lugar para destruirle el altarcito personal.

Otra actitud referente a la relación erótica que las monjas mantenían con las imágenes se concretó en el intento de espiritualizarlas. En un tratado anónimo escrito para Santa Catalina de Núremberg hacia 1450 y titulado *Von Ihesus Bettlein (La cuna de Jesús)*, el corazón de la monja se presenta como una habitación nupcial cuyos elementos arquitectónicos y decorativos se describen alegóricamente para representar las virtudes[90]. La

[88] G. Pico della Mirandola, *Apologia* (1557), en *id.*, *Opera omnia*, ed. J. Herold, Hildesheim, 1969, vol. I, pp. 155ss.
[89] Hamburger, *The Visual and the Visionary*, cit., pp. 427ss.
[90] *Ibid.*, pp. 383ss.

intención es transformar una visión demasiado carnal en una meditación virtuosa de carácter más abstracto. Tentativas de espiritualizar el culto de las imágenes aparecen también en la literatura edificante, destinada a los laicos, y revelan una desconfianza, cada vez mayor, hacia las formas de devoción demasiado sensuales o, por el contrario, demasiado mecánicas[91]; pero se trata, en definitiva, más bien de tímidos intentos. Los Predicadores prefieren aventurarse en ataques a las imágenes y al lujo profanos, como Bernardino de Siena en Italia y su discípulo Juan de Capistrano; o bien criticar la suntuosidad fuera de lugar de los edificios monásticos, como hace, por ejemplo, Konrad Summenhart, que se limita, por lo demás, a retomar la polémica de san Bernardo sobre la cuestión. Sin embargo, no se discute sobre el culto de las imágenes[92].

Vistas las sospechas que esta discusión suscitaba, es más bien la evolución de las prácticas artísticas la que permite observar ciertos cambios de actitud, tanto tácitos como reales. Así, a partir del siglo XIII, en primer lugar, resulta que la tendencia a hacer las imágenes cada vez más sugestivas y a favorecer la confusión entre realidad y representación es sistemáticamente obstaculizada, insistiendo en el carácter artificial de la obra. En Francia, hacia 1300, las estatuas de la Virgen se deshumanizan, en general, mediante la eliminación de ciertos detalles de la vestimenta, como, por ejemplo, el broche del manto o del cinturón que respondía a la moda[93]. Interpretación análoga se ha dado a la tendencia a recubrir el cuerpo de las «bellas vírgenes» con mantos, de pliegues enormes e irreales, al menos en el ámbito germánico, alrededor de 1400[94]. Sin embargo, hay que reajustar este elemento, porque la geometría del manto sirve, por el contrario, para resaltar la parte superior de la Virgen, su rostro gracioso y vivaz, las carnes regordetas del Niño Jesús. A lo largo del siglo XV, el ilusionismo de la estatuaria policromada se va poniendo, progresivamente, en tela de juicio. El interés por la Antigüedad explica, al menos en parte, la preferencia entre los máximos escultores italianos por la desnudez del bronce y del mármol en detrimento de la policromía, y se ha advertido que los crucifijos de madera pintada eran ya considerados un género menor[95]. El Alemania, el uso de madera de tilo no policromada por Tilman Riemenschneider se consideró, durante mucho tiempo, una novedad de finales del siglo, pero hoy sabemos que no se trata de una innovación del escultor de Würzburg[96].

En pintura, el distanciamiento de los encantos demasiado evidentes de la imagen se puede verificar hacia 1300. Los azules y rojos fuertes que dominaban las vidrieras y, con el oro, las miniaturas van perdiendo gradualmente importancia a favor de colores más

---

[91] T. Lentes, «"Andacht" und "Gebarde". Das religiöse Ausdrucksverhalten», en B. Jussen y C. Koslofsky, *Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch. 1400-1600*, Gotinga, 1999, pp. 29-67.

[92] H. Feld, *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden, 1990, pp. 98ss.

[93] R. Suckale, «Réflexions sur la sculpture Parisienne à l'époque de saint Louis et de Philippe le Bel», *Revue de l'Art* CXXVIII (2000), pp. 33-48.

[94] H. Beck (ed.), *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*, catálogo de la exposición (Frankfurt, 10 de diciembre de 1975-14 de marzo de 1976), Frankfurt, 1975, pp. 4s.

[95] M. Lisner, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, Múnich, 1970, p. 9.

[96] *Tilman Riemenschneider, Master Sculptor of the Late Middle Ages*, catálogo de la exposición (Washington, 3 de octubre de 1999-9 de enero de 2000), Washington DC, 1999, pp. 99ss.

variados y más claros e, incluso, de la ausencia de color. En las vidrieras se empieza a usar vidrio no pintado. Decoradas hacia 1324 por Jean Pucelle, las preciosísimas *Heures de Jeanne d'Evreux* (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Acc. 54 [I.2.]) usan sistemáticamente la grisalla para llamar la atención sobre la calidad del dibujo, en detrimento de la presencia de los personajes representados. Las escenas narrativas se presentan, en su mayoría, en un escenario arquitectónico realizado a pluma con la rigidez bidimensional de un relieve, casi como si se tratara de un dibujo técnico. Las imágenes encuadradas de esta manera están sujetas por atlantes, lo que resalta la naturaleza de las imágenes y, por tanto, su carácter artificial. En este libro de horas, como en muchos otros de la misma época, los márgenes están llenos de rarezas satíricas y licenciosas que no pueden por menos que distraer de la oración. Se puede pensar en una distancia estética en relación con los objetos de devoción, más bien característica del arte francés del siglo XIV, pero más rara en los países limítrofes.

A lo largo de todo el siglo, la tendencia dominante sigue siendo la progresión hacia la expresividad dramática al servicio del sentimiento religioso, que demuestra claramente la influencia europea de los pintores italianos. Al mismo tiempo, la riqueza de los materiales otorga a las obras un encanto muy inmediato, como la utilización de fondos de oro en pintura y el uso, bastante generalizado, de piedras preciosas y semipreciosas. La capilla de la Santa Cruz, en el castillo de Carlos IV en Karlstein, es probablemente el testimonio mejor conservado de esta estética. Es una representación de la Jerusalén celestial, recubierta de oro y de piedras preciosas. En los lunetos de las bóvedas hay retratos de santos pintados por el maestro Teodorico, en paneles con fondo de oro gofrado, que contienen una reliquia del santo representado. En el centro de esta composición, sobre el altar, el retablo de Tomás de Módena ofrece a la adoración un Cristo llagado flanqueado por la Virgen y por san Juan llorando, porque la suntuosidad desbordante no se opone al dolor cristiano, más presente que nunca. Incluso en la época barroca será difícil encontrar una convivencia más perfecta entre esperanza cristiana en la salvación y exhibición del lujo. Por lo tanto, no nos asombrará constatar, unos decenios después, que Bohemia se convierta en el escenario de la iconoclastia husita.

A menudo, se han menospreciado las repercusiones europeas de la crisis husita. Se ha llegado a olvidar que Praga era la capital del imperio y que la condena de Jan Hus, en Constanza, fue en gran parte obra de los teólogos de la Sorbona. Hacia 1420, Flandes fue sacudida por una crítica social y religiosa y por agitaciones insurreccionales, como la de Tournai (en la que estuvo implicado el pintor Robert Campin), que los inquisidores imputaron a la difusión de las ideas husitas[97]. Un decenio más tarde, la situación había vuelto al orden desde el punto de vista de la ortodoxia, pero en una atmósfera religiosa y artística nueva, especialmente perceptible en Flandes y en Florencia.

A partir de principios del siglo XIV, la pintura de caballete competía, cada más con más fuerza, con la escultura en el campo de las imágenes de devoción. Inicialmente, su poder evocativo era inferior, pero también es verdad que tenía de su parte la legitimidad y el prestigio que los iconos orientales, a menudo usados como prototipos, otorgaban al

[97] P. Fredericq, *Corpus documentorum inquisitionis haereticae pravitatis neerlandicae*, Gante, 1889-1906. Se hace referencia repetidamente a los husitas, en concreto vol. I, nn. 261-264, 265, 276, vol. II, n. 143.

cuadro. La creciente maestría y precisión con las que los pintores sabían representar espacios, volúmenes y texturas de los materiales, los ponían en situación de poder competir con los escultores. A partir de Campin y de los hermanos Van Eyck, los pintores otorgan a las representaciones numerosas características materiales del objeto artístico. En lugar de asociarse con un escultor, como se hacía, por ejemplo, en Alemania para la realización de retablos de técnica mixta, representaban «esculturas» en grisalla en el exterior de los paneles recurriendo al trampantojo. Mientras que los retablos alemanes subordinaban, por lo general, los paneles pintados al interior de madera esculpida policromada, ellos situaban la representación monocroma de la escultura en el exterior del políptico y, por lo tanto, en posición subordinada. Se abandona el fondo de oro como, por lo demás, se dejan de representar tanto los objetos dorados mediante la aplicación de pan de oro como las piedras preciosas mediante el engaste de las mismas. La irisación de estos materiales se consigue ahora con medios típicamente pictóricos, con insuperable fuerza de convicción[98]. Por una especie de alquimia, el valor artístico sustituye al de la materia prima, para mayor gloria de los pintores, cuya fama empieza a superar la de los otros artistas.

Se trata de una gran revolución, porque rompe el automatismo que unía imagen religiosa y suntuosidad. La evolución de las técnicas permite una rápida difusión con el desarrollo del grabado, que pone la imagen sagrada al alcance de todos y, con la imagen, la obtención de las indulgencias que ella conlleva. A partir de mediados del siglo XV, numerosas xilografías reproducen las imágenes más prestigiosas, como la Verónica o el Varón de Dolores, que se le había aparecido a Gregorio mientras estaba celebrando misa, y cuyo original se venera en la iglesia de Santa Cruz de Jerusalén en Roma[99]. Estos grabados muestran inscripciones que indican con exactitud las indulgencias que se obtienen cada vez que se les reza. No se trata de una novedad, pues desde hacía tiempo había sido ya una práctica recurrente en el libro de horas; pero de esta manera se democratiza la posibilidad de adquirir indulgencias sin que el dueño de la imagen tenga que hacer un gran desembolso de dinero. Estamos en la época en la que se instaura la *devotio moderna*, forma de piedad personal e interiorizada que elude, a menudo, al clero para contener los gastos[100]. Estos nuevos comportamientos parecen asegurar el tránsito de la revolución husita a la Reforma, manteniendo un aparente respeto hacia la institución.

La pintura flamenca manifiesta un segundo cambio que va en el mismo sentido: la separación entre seducción mundana y devoción. Las imágenes de la Virgen son el ejemplo más evidente de la renuncia a la fascinación frívola del Gótico internacional a favor de una belleza sobria y grave, que se diferencia de la atracción erótica. La Virgen y el Niño delante de una pantalla de chimenea, de Robert Campin (fig. 9), se sitúa en un ambiente interior acomodado (que sociológicamente es más correcto definir como patricio que como «burgués»), pero exento de la ostentación del lujo. Asimismo, los vestidos de María son más cómodos que seductores. La anatomía de la Reina del Cielo se aparta del ideal de belleza femenino predominante en la época. Los cabellos, separados con la raya en medio,

---

[98] M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, ²1974 [ed. cast.: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000].

[99] Belting, *Das Bild und sein Publikum*, cit., pp. 66ss.

[100] R. R. Post, *The Modern Devotion. Confrontation with Reformation and Humanism*, Leiden, 1968.



Figura 9. Robert Campin, *Virgen de la pantalla de mimbre*, pintura sobre tabla, *ca.* 1425-1430.

empequeñecen la frente en lugar de despejarla a la manera de las mujeres *chic*, que se la afeitaban con tal finalidad, y de las «belle madonne», que parecían imitarlas. El rostro pierde redondez para alargarse, y la expresión severa es de todo menos provocativa. El pecho es grueso, pesado y flácido, mientras tendría que ser pequeño, redondo y duro. El Niño, raquítico, no es más fascinante que la Madre. La sustitución de la aureola por la pantalla de mimbre, objeto de uso común y barato, revela claramente la intención del pintor: a partir de ahora, se rezará delante de imágenes desprovistas de atracción erótica.

En el mismo periodo, la pintura florentina registra una evolución parecida. Contrariamente a Pisanello, por ejemplo, pintor predilecto de los humanistas, los florentinos van abandonando progresivamente la incorporación de materiales preciosos a la pintura y confieren a las figuras una gravedad que se aparta de los efectos de moda[101]. A partir de Masaccio, el uso de la perspectiva medida, matemática, contribuye a desmaterializar el cuadro, pero también a objetivar a los personajes, colocándolos en coordenadas espaciales obligatorias y apropiadas. La fijación del horizonte y de la altura de la mirada, prescrita por el *De pictura* de Leon Battista Alberti, implica la posición erecta del espectador a la misma altura que los santos, ya no arrodillado ante ellos[102]. A menudo, se ha hecho hincapié en

[101] M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Londres, 1971 [ed. cast.: *Giotto y los oradores: la visión de la pintura de los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica: 1350-1450*, Madrid, Visor, 1996].

[102] O. Bätschmann, «Kunstgenuss statt Bilderkult. Wirkung und Rezeption des Gemäldes nach Leon BattistaAlberti», en P. Blickle (ed.), «Macht und Ohnmacht der Bilder», *Historische Zeitschrift* XXXIII (2002), pp. 359-375.

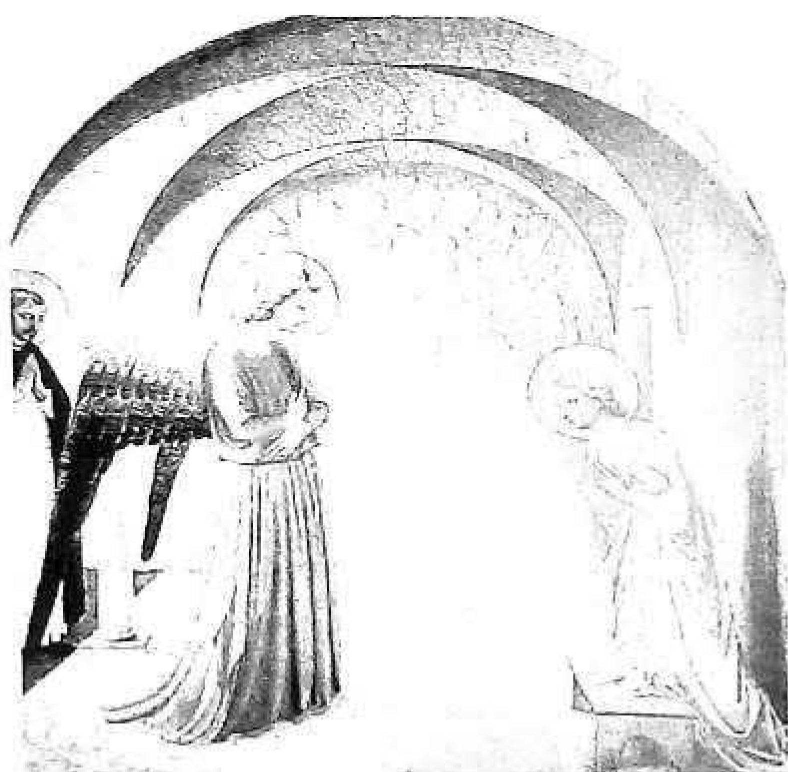


Figura 10. Fra Angélico, Florencia, convento de San Marcos, celda 3, *Anunciación*, fresco, *ca.* 1440.

las excepciones a las reglas de la perspectiva que seguían permitiendo la expresión de lo sobrenatural, pero el dato esencial es, precisamente, la existencia de un nuevo sistema cuyas reglas debían ser infringidas para conseguir tal finalidad.

Con Fra Angélico los programas iconográficos realizan, a su vez, la separación entre lujo y devoción, sobre todo en las paredes de su convento de San Marcos. El pintor dominico sitúa la Anunciación en una arquitectura monástica de paredes blancas y desprovista de decoración. En la de la celda 3, el único ornamento visible está constituido por un capitel oculto casi completamente por el ala del ángel (fig. 10). La Virgen lleva sólo una túnica sin adornos y, además, está desprovista de manto. En la capilla de Nicolás V en el Vaticano, Fra Angélico representa a los diáconos Esteban y Lorenzo distribuyendo a los pobres el tesoro de la Iglesia: temática muy rara, puesto que, normalmente, se utilizaba para criticar el lujo eclesiástico. En este mismo volumen, Conrad Rudolph hace notar que la suntuosidad de la arquitectura y de los paramentos litúrgicos difumina tal intención; pero habría sido difícil ir más allá en un lugar de este género. Se advertirá que la representación de los interiores de las iglesias remite a una Antigüedad vista con los ojos de Brunelleschi. Aquí los muros también están revocados de blanco y la decoración es extremadamente sobria: el ciborio de una iglesia y la semicúpula absidal de la otra son dorados. Sin embargo, no figuran ni retablos, ni adornos, ni pinturas murales, ni mosaicos. Sólo los contornos que se perfilan en la referida semicúpula y el Cristo en majestad monocromo que decora un tambanillo, nos impiden sospechar que Nicolás V y Fra Angélico compartieran el punto de vista hereje, según el cual la Iglesia primitiva desaprobaba las imágenes. Aunque contengan numerosos retablos del Quattrocento, la iglesia de San Lorenzo y la capilla Pazzi, realizadas en Florencia por Brunelleschi, expresan el mismo ideal de desnudez. La nave de inspiración paleocristiana con la columnata, que

esconde las naves laterales, y la multiplicidad de altares contrasta, por la sobriedad, con el gusto de las pinturas murales características del Trecento.

Florencia y Flandes no tienen la menor intención de renunciar a las imágenes; las tienen fuertemente reglamentadas. El mundo germánico no lo hizo, de manera que sus iglesias estás llenas de imágenes amontonadas en cualquier sitio posible. A modo de ejemplo, se puede citar la catedral de Estrasburgo, en vísperas de la Reforma, con sus más de cincuenta altares y sus consiguientes retablos, a los que se añadía una multitud de epitafios, sepulcros, imágenes votivas pintadas y esculpidas. Como se puede ver todavía hoy en las iglesias de Núremberg, las columnas que separan la nave central de las laterales eran, por su visibilidad, un lugar especialmente codiciado; los florentinos preferían, por el contrario, relegar los retablos a los muros de las naves laterales. Este arte religioso era igualmente invasivo desde el punto de vista cualitativo. En la segunda mitad del siglo XV había recibido la influencia tranquilizador de la pintura flamenca, y la escultura no pintada se avivaba con cierto éxito; pero la estatuaria policromada seguía dominando las iglesias con toda su exuberancia. Las obras ante las cuales se rezaba, mostraban a menudo retratos, armas y nombres de los donantes. Los santos podían también asumir los rasgos de sus rostros. El franciscano Thomas Murner se lamenta del caso de Estrasburgo[103]; disponemos, en cualquier caso, de indiscutibles ejemplos de tal práctica. El cardenal Alberto de Brandemburgo se hizo retratar en numerosos retablos como un santo, a veces en compañía de su concubina, Ursula Redinger, vestida de santa Úrsula (fig. 11)[104]. Algunas imágenes de culto, de especial reputación, estaban vestidas, como, por ejemplo,

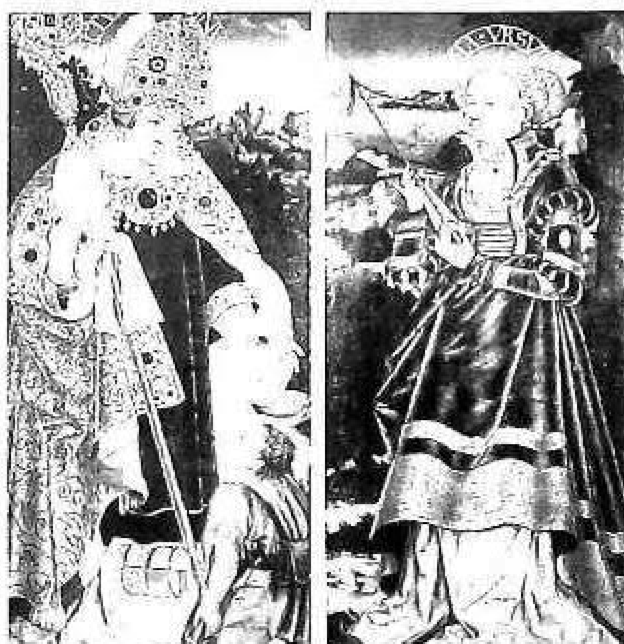


Figura 11. Simon Franck, *San Martín y santa Úrsula*, tablas de políptico, pintura sobre tabla, 1524 (?).

[103] T. Murner, *Narrenbeschwörung*, ed. M. Spanier, Berlín-Leipzig, 1926, cap. LXXIV, pp. 373ss.
[104] Dupeux, Jezler y Wirth (eds.), *Iconoclasme*, cit., p. 180.

la de la Virgen en Gloria que servía de *paladión* de la ciudad de Estrasburgo, ubicada en la capilla frente al *jubé* de la catedral. Con un gesto que quería ser de humildad, algunas ricas damas la cubrían con sus joyas[105].

La iglesia como lugar de exhibición de la riqueza y del poder de los donantes a través de las imágenes destinadas al culto no es algo exclusivo de los países germánicos; sin embargo, es aquí donde parece haber llegado a la culminación: muy probablemente porque estos países no poseían cortes dignas de tal nombre. El lujo profano estaba muy refrenado en toda la sociedad, y la competición suntuaria se libraba en las iglesias. Era una situación que suscitaba reacciones como, por ejemplo, en Estrasburgo, donde fue estigmatizada, entre otros, por el predicador de la catedral Johann Geiler y por el franciscano Thomas Murner[106]. Se puede decir que fue una de las causas fundamentales de la Reforma, junto a la crisis social que desembocó en la guerra de los campesinos, transformándose en una auténtica revolución.

La Reforma

La abolición del culto de las imágenes, sin embargo, no formaba parte de las intenciones iniciales de los reformadores del siglo XVI. La consigna luterana de la salvación por la fe y no por las obras tenía como objetivo más amplio el constituido por todo el sistema de donaciones y devociones, presuntas dispensadoras de salvación. Su éxito fue inmediato porque respondía a una toma de conciencia ya muy difundida. En ciudades como Lübeck y Estrasburgo las donaciones sufrían ya un claro retroceso y empezaban a pasar de moda[107]. Por el contrario, una ciudad más provinciana como Friburgo, en Brisgovia, reestructuraba suntuosamente su catedral, y los campesinos de la Suiza oriental no se habían construido nunca tantas iglesias[108]. La presencia de comportamientos similares, contradictorios al mismo tiempo, transformó el ataque a las imágenes en un instrumento, tan espectacular como eficaz, de denuncia del sistema, exigiendo la reforma o la destrucción. En Wittenberg, en 1522, luego en Zúrich o Estrasburgo, tales ataques ejercieron una fuerte presión sobre las autoridades, obligándolas a decantarse, como también obligaron a los reformadores a pronunciarse al respecto[109]. Se contrapusieron así dos doctrinas: Lutero rechazaba la iconoclastia pero impedía las donaciones, lo que implicó la conservación de un gran número de obras medievales en las zonas de su influencia; por su parte, los reformadores más radicales, de Karlstadt a Zwinglio, de Bucero a Calvino, preconizaban la destrucción de las imágenes religiosas. Pero todos eran, por igual, contrarios al culto de las imágenes, que equiparaban con la idolatría. A

---

[105] J. Wirth, «Une Vierge gothique strasbourgeoise ou les tribulations d'une image de culte», *Cahiers alsaciens d'art et d'archéologie* XLI (1998), pp. 93-104.

[106] Dupeux, Jezler y Wirth (eds.), *Iconoclasme*, cit., pp. 114, 284s.

[107] M. Hasse, «Lübecker Maler und Bildschnitzler um 1500», *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* III (1964), pp. 265-318; J. Wirth, «L'art d'Eglise et la Réforme à Strasbourg», en F. Muller (ed.), *Art, religion, société dans l'espace germanique au XVIe siècle*, Estrasburgo, 1997, pp. 133-158.

[108] P. Jezler, *Der spätgotische Kirchenbau in der Zürcher Landschaft. Die Geschichte eines «Baubooms» am Ende des Mittelalters*, Wetzikon, 1988.

[109] Dupeux, Jezler y Wirth (eds.), *Iconoclasme*, cit., pp. 68ss.

decir verdad, Lutero no fue tan hostil a la utilización de las imágenes para la oración y su posición es, más bien, ambigua. Sin embargo, es significativo que las obras realizadas por los Cranach, bajo su influencia y la de Melanchton, eviten, sistemáticamente, poner al fiel en presencia de la imagen frontal de Cristo. Así, en los dípticos con el tema de la Caída y de la Redención, el crucifijo figura sistemáticamente de perfil o de tres cuartos, nunca de frente respecto al espectador; por lo tanto, ya no le puede servir de interlocutor[110].

Los reformadores estaban de acuerdo en considerar las imágenes un problema de orden público y pedían a la autoridad política que lo resolviera. En gran parte de Alemania y de Suiza, las imágenes religiosas fueron metódicamente destruidas, de manera ordenada, por cuadrillas de artífices pagados para hacerlo. En Inglaterra, la destrucción se produjo también por orden de la autoridad en los decenios sucesivos. En Francia, en cambio, tuvo carácter insurreccional, con extrema ferocidad, con motivo de las guerras de religión[111]. Si se tienen en cuenta los países escandinavos, los bálticos y los Países Bajos, se puede decir que el culto de las imágenes fue cuestionado, o desapareció, en gran parte de Europa.

Después de no pocas vacilaciones, la Iglesia romana se pronunció al respecto en 1563, mediante un decreto del Concilio de Trento (sesión XXV)[112], decreto que principalmente ratificaba la veneración de las imágenes sagradas según las decisiones del segundo Concilio de Nicea. Abandonando la doctrina de santo Tomás, contrapuso esta veneración a la adoración, que se debe sólo a Dios, incluida también la imagen de Dios. Nos podemos preguntar el porqué de esta marcha atrás. Pudo haber sido fruto de un compromiso con las preocupaciones planteadas por el culto de las imágenes en el seno mismo de la Iglesia; pero se trató también de la reorganización de esa práctica. En el caso de la eucaristía no se hizo ninguna concesión, y el rechazo del culto de latría, en relación con el Santísimo Sacramento, fue objeto de anatema (sesión XIII, canon 6). En época posconciliar, la solemnidad del culto eucarístico tuvo un crecimiento constante y se destruyeron los *jubés* para orientar la adoración de los fieles a la hostia consagrada.

La otra novedad fue la aparición de una censura de las imágenes, confiada a la jerarquía episcopal y dirigida contra las innovaciones iconográficas no autorizadas, las imágenes contrarias a la fe católica o al pudor. Por lo que concierne a las imágenes antiguas, no se previó ninguna censura; a pesar de ello, se inició la depuración. A menos de dos meses de la conclusión del Concilio de Trento, el papa encargó al pintor Daniele da Volterra la tarea de recubrir las partes pudendas de Dios y de los humanos en el *Juicio Universal* de Miguel Ángel en la Sixtina. A partir de 1565, Carlos Borromeo se erigió como ejemplo de prelado escrupuloso, dando caza a las imágenes impúdicas en la diócesis milanesa. A partir de ese momento, las iglesias italianas fueron sometidas a una intensa labor de modernización, que conllevó la desaparición de la mayor parte de las imágenes medievales. El mismo fenómeno se registrará a continuación en España y, después, en Francia y Austria.

---

[110] J. Wirth, «Le dogme en image: Luther et l'iconographie», *Revue de l'Art* LII (1981), pp. 9-23.
[111] O. Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, París, 1991.
[112] Menozzi, *Les images*, cit., pp. 189ss.; Feld, *Der Ikonoklasmus*, cit., pp. 193ss.

Conclusión

Las imágenes de culto medievales de mayor prestigio, a pesar de todo, sobrevivieron a estas transformaciones, si bien recubiertas de capas de ropajes, mantos y joyas. Piénsese en obras como la Santa Faz de Lucca, que todavía hoy existe, o la Virgen Negra de Le Puy, no destruida hasta la época de la Revolución francesa. En compensación, estas imágenes de culto permanecieron al margen de las prácticas artísticas dominantes. Los artistas importantes adquirían fama, en las iglesias como en otros lugares, con pinturas narrativas, con estatuas no policromadas de carácter más conmemorativo o decorativo que cultual. Después de la *Piedad* de Miguel Ángel, no son muchas las imágenes de devoción realizadas por artistas de primer orden. Ya se había producido una fractura entre el culto de las imágenes y la inversión artística, y resultaría una exageración sostener que se había dado el paso de la edad de la imagen a la del arte. Puesto que la producción de imágenes continuaba, es correcto afirmar que la imagen como tal –la realización del sustituto de un personaje real o imaginario– ya no está en el núcleo de la práctica artística[113].

La fase final de la Edad Media y el Renacimiento registraron un considerable desarrollo de la vida de corte, que monopolizó una parte cada vez mayor del gasto suntuario. En un nivel social inferior, aumentaron los gastos en mobiliario y vajillas. En los países de la Reforma, el paso del lujo eclesiástico al doméstico fue drástico; pero la transferencia del gasto suntuario fue también considerable en las zonas que permanecieron católicas[114]. De aquí surge el desarrollo de un arte profano, caracterizado por temáticas específicas, prevalentemente mitológicas, y de una abierta sensualidad basada en la exhibición de la desnudez del cuerpo humano. Por consiguiente, el arte religioso tuvo que adquirir, a su vez, una especificidad, intentando la difícil empresa de conservar una capacidad de seducción sin caer en la indecencia profana. Apareció una censura, más bien puntillosa, en relación con la decoración de las iglesias y el rechazo de las imágenes de culto excesivamente sugestivas. En la vigilia de la Reforma, los teólogos estrasburgueses comparaban las iglesias con burdeles y a las santas que las decoraban con prostitutas, expresiones retomadas por Calvino en la *Institutio Christianae Religionis*[115]. La Iglesia tuvo que poner remedio a ese estado de cosas.

Reformado y ya al margen de las corrientes artísticas principales, el culto de las imágenes se convirtió, junto con la obediencia al papa y el celibato de los curas, en característica distintiva del catolicismo, religión que permanece fiel al cristianismo medieval en algunos aspectos importantes: de la concepción sacrificial de la misa al mantenimiento de las órdenes monásticas o el celibato del clero. Sin embargo, no hay nada que demuestre tanto las diferencias como el destino de las imágenes (casi tanto como el protestantismo) por un aspecto todavía más importante: el cristianismo medieval estaba en el centro de la vida social y forjaba la autorrepresentación de la sociedad; el catolicismo es sólo un sector de la vida social y existen formas alternativas de representación.

---

[113] Belting, *Bild und Kult*, cit., pp. 510 ss.

[114] Como admite con gran pesar Johannes Janssen, prelado e historiador, en un gran libro que sigue siendo de enorme utilidad: *Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau, 1878.

[115] Wirth, *L'art d'Eglise*, cit.; J. Calvino, *Institution de la religion chrestienne*, ed. J.-D. Benoit, París, 1957-1963, vol. I, p. 127 [ed. cast.: *Sumario de Institución de la religión cristiana*, Terrassa, CLIE, 1991].

2

La resistencia al arte en Occidente

Conrad Rudolph

Introducción

La oposición al arte en el Occidente medieval se basó, en gran parte, en motivaciones sociales o intelectuales y espirituales. Fundamentalmente fue sólo en la primera época cristiana –periodo en el que las áreas culturales de Occidente y de Oriente estuvieron más estrechamente unidas de lo que estarían después–, en la que la esfera teológica parece haber tenido una función significativa en lo que se puede llamar la zona de influencia cultural de Occidente.

La oposición al arte en Occidente es un argumento que no ha sido tratado todavía de manera exhaustiva y, menos aún, introducido en la narración habitual de la historia del arte como parte de los habituales procesos culturales en los que se originan todas las obras y gracias a los cuales pudieron tener vida[1].

Uno de los problemas más importantes en este sentido ha sido la aparente escasez de pruebas doctrinales, con pocas y esporádicas menciones en el ámbito literario (con el término de «doctrina» indico lo que puede ser entendido como un principio intimidatorio de la cristiandad o, al menos, de la vida cristiana, ya sea obra de un concilio o de un papa). Esta carencia aparente no es fruto de una escasa consideración del arte en la dinámica social, como lo demuestra, muy claramente, la querella iconoclasta en Oriente[2], sino que deriva, en gran parte, del hecho de que la posición del arte religioso en la cultura fundamentalmente religiosa de Occidente fue considerada más un elemento para ser comunicado a través de la tradición (las flexibles y variables posiciones de cada comunidad, capaz de responder a las exigencias del momento con referencias, aunque no con respeto, a costumbres practicadas en el pasado, pero sin que implicaran ordenamientos

[1] V. Grumel, *sub voce* «Images (Culte des)», en A. Vacant *et al.* (eds.), *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. VII, parte I, pp. 766-844.

[2] E. J. Martin, *A History of the Iconoclastic Controversy*, Londres, 1930; E. Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954), pp. 83-150.

escritos) que objeto de una puesta a punto doctrinal, por parte de la Iglesia, o de una redacción en forma de leyes escritas e inmutables (por ejemplo, las reglas monásticas). Dentro de esta dinámica, las justificaciones tradicionales del arte fueron puestas en tela de juicio por formas tradicionales y no tradicionales de crítica, y por censuras sólo ocasionalmente puestas en marcha.

Hablando en general, todas las problemáticas implicadas en el proceso social de resistencia al arte –y que incluyen tanto la crítica como las justificaciones– son constantes, si bien el énfasis puesto en una u otra puede variar mucho, según la particular complejidad de las fuerzas sociales en juego en un determinado tiempo o espacio.

La primera época cristiana

La idea de que la Iglesia cristiana de los orígenes fue iconoclasta o, incluso, decididamente contraria al arte ha sido retomada en muchas ocasiones (con el término iconoclastia defino una ideología religiosa que no acepta imágenes de Dios o de los santos, y tolera sólo símbolos no figurativos). Lejos de ser iconoclasta, se puede demostrar que la Iglesia primitiva no tuvo siquiera una posición doctrinal clara sobre el arte, pero la tradición era tal que no sólo no había ningún temor real a las imágenes, sino que tanto el arte profano como el religioso se cultivaban en numerosas comunidades –lo que ha llegado a nosotros es demasiado escaso, para ser más precisos–, siempre que la base económica de las comunidades mismas lo permitiera[3].

Sin embargo, la tradición también llevaba consigo un cierto grado de resistencia al arte, una oposición debida a varios factores destinados a reaparecer y ampliarse en el curso de la historia de la Iglesia.

In primis, el precedente judío: el cristianismo había nacido como una secta del judaísmo y, como tal, se desarrolló en el seno de una cultura con una posición potencialmente contradictoria con respecto al arte. Por un lado, la Biblia está colmada de prohibiciones relativas a ídolos y a la idolatría, con un rechazo hacia el arte que en ningún lugar es tan claramente taxativo como en el segundo mandamiento:

> No te harás esculturas ni imagen alguna de lo que hay en lo alto de los cielos, ni de lo que hay abajo sobre la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas y no las servirás[4].

[3] E. R. Bevan, *Holy Images: An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*, Londres, 1940; C. Dohmen y T. Sternberg (eds.), *... kein Bildnis machen: Kunst und Theologie im Gespräch*, Wurzburgo, 1987; W. Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten*, Leipzig 1930, pp. 1-98; P. C. Finney, *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*, Nueva York, 1994; H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Gotinga, 1917; M. C. Murray, «Art and the Early Church», *Journal of Theological Studies*, n. s., XXVIII (1977), pp. 303-345; W. R. Jones, «Art and Christian Piety: Iconoclasm in Medieval Europe», en J. Gutmann (ed.), *The Image and the Word: Confrontations in Judaism, Christianity and Islam*, Missoula Mont, 1977.

[4] Éxodo 20, 4-5 de la *Vulgata*, una redacción elohista que se remonta probablemente al siglo IX a.C.; cfr. Deuteronomio 5, 8-9, redactado en el siglo VII a.C.; cfr. también *ibid.* 4, 16-19; H. L. Kessler, «"Thou Shalt

Por otro lado, tanto el Arca (que se construyó bajo mandato y plan divino)[5] como el Templo de Salomón (que fue aprobado por Dios e, indirectamente, realizado bajo plan divino)[6] emplearon obras de arte figurativo; y la serpiente de bronce (realizada siguiendo instrucciones conforme a disposiciones divinas)[7] era precisamente, con toda evidencia, el tipo de objeto prohibido por el segundo mandamiento. Según algunos estudiosos del texto bíblico, la posición teológica del primer judaísmo sobre la representación pictórica de lo divino no se basó en la imposibilidad de pintar lo inmaterial a través de lo material, sino que tiene que ver con la difundida creencia coetánea de que la divinidad pintada estaba, en cierto modo, presente en la imagen de culto, dando así a la persona que la rezaba una indefinida influencia sobre ésta[8]. Por esta razón, tal intento de jactarse de influir sobre la divinidad había sido una afrenta a su omnipotencia, según el pensamiento judío. Al mismo tiempo, esta prohibición no se había aplicado a imágenes relativas a lo que era menos importante que la divinidad, explicando de ese modo la aparente contradicción entre el segundo mandamiento y el impulso divino dado a las obras de arte bíblicas antes mencionadas. Para mayor comodidad, me referiré a ella como la interpretación mosaica del segundo mandamiento. Se trata de una interpretación anicónica, aunque no iconoclasta: no se admiten imágenes de la divinidad (como quiera que sea ésta concebida), pero otras imágenes, incluso las religiosas, están permitidas.

La opinión, más tardía, de que lo material no puede representar lo inmaterial y que la adoración de ídolos equivale a adorar objetos materiales está presente en otros libros del Antiguo Testamento y en la exégesis bíblica judía[9].

Sin embargo, a causa de la resistencia macabea hacia la política helenizante de los Seléucidas (especialmente entre el 166 y el 163 a.C.), el segundo mandamiento empezó, gradualmente, a ser interpretado por algunos en clave iconoclasta[10], como un medio para diferenciar la cultura judía de la amenaza de un helenismo en plena expansión; una interpretación que tenía, así, un impulso político-social, si bien conservaba una reivindicación esencialmente teológica.

Más tarde, cuando se instituye el cristianismo, algunas comunidades judías siguieron una interpretación macabea (iconoclasta) del segundo mandamiento, mientras que otras pusieron en práctica la interpretación mosaica, más liberal (anicónica). Estas últimas llegaron a decorar sus sinagogas con elaborados programas de frescos y mosaicos. El cristianismo se desarrolló dentro de ambos grupos y heredó las dos posiciones con respecto al arte.

Paint the Likeness of Christ Himself": The Mosaic Prohibition as Provocation for Christian Images», *Jewish Art* XXIII-XXIV (1997-1998), pp. 124-139; J. Gutmann, *No Graven Images. Studies in Art and the Hebrew Bible*, Nueva York, 1971, pp. 3-18.

[5] Una versión «sacerdotal» en Éxodo 25-31, 35-40, del siglo VI a.C., aproximadamente.

[6] Reyes, I 9, 1-9, probablemente de mediados del siglo VI a.C.; Crónicas II 7, 11-22, *ca.* 350-300 a.C.

[7] Una redacción yahvista en Números 21, 4-9, probablemente del siglo IX a.C.

[8] K. H. Bernhardt, *Gott und Bild: Ein Beitrag zur Begründung und Deutung des Bilderverbotes im Alten Testament*, Berlín, 1956, pp. 24-33.

[9] Por ejemplo, Isaías 40, 12-26, *ca.* 537 a.C.; Filón de Alejandría, *De Decalogo*, 66-81, *ca.* 20 a.C.-*ca.* 50 d.C.

[10] Por ejemplo, Flavio Josefo, *Antiquitates*, 8, 194-195, cfr. 3, 91, *ca.* 94 d.C.

La época de los apóstoles

El cristianismo como secta judía no prosperó y, con la evangelización de los gentiles por parte de Pablo, perdió inmediatamente su connotación de ala del judaísmo para convertirse en una de las numerosas religiones mistéricas que competían entre sí dentro del Imperio romano, destinado a abrazar y después a convertirse en el heredero privilegiado de la cultura grecorromana.

Es imposible decir si los cristianos de la primera generación hicieron o no uso del arte. Su pertenencia a clases sociales generalmente inferiores habría tenido que excluirlo por razones económicas, si bien eso no es, en absoluto, algo que pueda impedir el nacimiento de una posición doctrinal sobre el arte dentro de la Iglesia antes de que ésta estuviera más radicalmente integrada en la cultura grecorromana, en general, y en las varias subculturas (culturas regionales) del imperio, en particular. Ya en la época de san Pablo tuvo lugar una controversia sobre el arte cuando, en el curso de la evangelización de Éfeso (*ca.* 55 d.C.), se verificó una auténtica revuelta popular instigada por los plateros locales, quienes, especializados en la elaboración de templetes votivos y privados para peregrinos, destinados al santuario de Diana, consideraron que el rechazo de Pablo a «los dioses hechos por manos de hombre» ponía en peligro su propia supervivencia[11]. Aquí, como en otros lugares de las epístolas donde Pablo se pronuncia claramente en contra de la idolatría, no se plantea nunca la cuestión de las imágenes en sentido propiamente doctrinal, de la misma forma que tampoco aparece en ningún otro pasaje del Nuevo Testamento: la cuestión es la de la idolatría (la adoración de aquello que no es el único Dios verdadero), no el uso de las imágenes. La concepción de la imagen de culto como depositaria, en cierto modo, de la presencia de lo divino está en la base de esta idolatría, y la línea de conducta o la tradición es anicónica, la versión cristiana de la interpretación mosaica del segundo mandamiento.

Así, aunque no relacionada con el problema del arte sacro, la economía sacra –el sistema de intercambio de servicios o privilegios espirituales con dinero u otros bienes– fue traída a colación; este tema estaba destinado a convertirse en recurrente, especialmente en el ámbito de las peregrinaciones, una vez que la cultura cristiana se hubo difundido.

La época postapostólica y preconstantiniana

De manera significativa, las cuestiones planteadas en la resistencia al arte no parecen cambiar de modo drástico en el periodo postapostólico y preconstantiniano; aparentemente, porque la tradicional línea de conducta respecto al arte fue considerada adecuada tal como estaba. La cuestión más importante seguía siendo la idolatría, no el uso de las imágenes. Y no se elaboró ninguna temática doctrinal, salvo una excepción (el Concilio de Elvira).

La documentación es lábil porque el uso de las imágenes no parece haber sido objeto de particular controversia en ese periodo. Hay, sin embargo, información suficiente para

[11] Hechos de los Apóstoles 19, 23-41; cfr. Salmos 113, 12 (113b, 4); Isaías 2, 8, etcétera.

sugerir que los escritores más importantes del periodo –Orígenes, Tertuliano y Clemente de Alejandría– siguieron diferentes interpretaciones mosaicas del segundo mandamiento, respetando la idea de que la divinidad misma no tenía que ser representada, pero sin extender más allá tales prohibiciones. Por ejemplo, discutiendo sobre el segundo mandamiento, Orígenes (*ca.* 185- *ca.* 254) afirmó, nada menos que dos veces, que la imagen de algo en lo alto de los cielos, abajo en la tierra o en las aguas debajo de la tierra es un «ídolo» (*similitudo*, en la traducción latina de esta obra usada en el transcurso de la Edad Media), con el valor prohibitivo del segundo mandamiento si se presenta como objeto de adoración, con la consecuencia directa de ser un ídolo todo aquello que es adorado[12].

Por otro lado, Orígenes, cristiano de nacimiento, tiene en gran consideración las obras de arte que poseen un tema figurativo, incluidas las estatuas de bulto redondo (ídolos) de Fidias, Policleto, Zeuxis y Apeles, sin mostrar nunca indicios de no apreciarlas[13]. Cuando le toca a Tertuliano (*ca.* 160- *ca.* 225) discutir sobre el segundo mandamiento, da una interpretación literal[14], pero jamás incluye el uso de las imágenes entre las prácticas idolátricas cuando da una definición formal de la idolatría tradicional en un tratado específicamente dedicado a las relaciones de la comunidad cristiana con dicha costumbre[15]. Tertuliano, oponiéndose decididamente a esta postura, no propone ninguna objeción real al uso de las imágenes figuradas (en sí y por sí) en las liturgias cristianas más solemnes y no indica, de ninguna manera, límite alguno al uso coetáneo de las imágenes. En un pasaje muy malinterpretado en el que critica lo que consideraba una conducta demasiado predispuesta al perdón en relación con los adulterios, basada en el apócrifo *El Pastor de Hermas*, cita la representación del Buen Pastor que figuraba en los cálices usados por un pontífice, del que no dice el nombre, tal vez el papa Calixto I, utilizándola como instrumento retórico en su polémica contra la rápida concesión del perdón por parte del Pastor, subrayando así que en estos pueblos el Pastor ha tomado el lugar de Cristo (el Buen Pastor) como fuente de autoridad religiosa y moral[16]. Tampoco Clemente de Alejandría (*ca.* 150-*ca.* 215) muestra gran interés en la cuestión del uso de las imágenes al hablar, brevemente, del segundo mandamiento dentro de una discusión sobre el Decálogo; revela, además, estar interesado sobre todo en problemas de orden suntuario, y no artístico, pasaje muy conocido sobre el uso de las imágenes en los sellos personales, pasaje que puede servir sólo en segunda instancia y, por lo tanto, muy poco revelador de las costumbres contemporáneas y de sus limitaciones[17].

Aunque Orígenes, Tertuliano y Clemente de Alejandría están sobre todo interesados en la idolatría y no en el uso de las imágenes, es evidente que ellos, aunque estaban claramente en contra del empleo de representaciones, no fueron, sin embargo, icono-

[12] Orígenes, *Homiliae in Exodum*, 8, 3-4.

[13] *Id.*, *Contra Celsum*, 8, 17.

[14] Tertuliano, *De idolatria* 4, 1-2; *id.*, *Adversus Marcionem*, 2, 22.

[15] *Id.*, *De idolatria*, 2, 2.

[16] *Id.*, *De pudicitia*, 10, cfr. 7.

[17] Clemente de Alejandría, *Stromata*, 6, 16; *id.*, *Paedagogo*, 3, 11. En *id.*, *Stromata*, 6, 18, Clemente de Alejandría niega que los conceptos de «creador» y de «creación» puedan ser utilizados por artistas y trabajo artístico, nada más.

clastas. Las interpretaciones que hacen del segundo mandamiento siguen la línea mosaica, no la macabea.

Al igual que para otras cuestiones, la persistencia de la idea de que a la divinidad hay que considerarla, en cierto modo, como presente en el objeto de culto es tratada extensamente por Orígenes, quien añade, además, que es erróneo adorar lo material más que lo inmaterial, y –con un tono platónico todavía más encendido– que Dios es invisible y que el cristiano prefiere el prototipo a todas las imágenes[18]. Tertuliano insiste en el hecho de que un fabricante de imágenes no puede ser cristiano: el centro de la cuestión no son, sin embargo, las imágenes, sino más bien la continuidad que ello supone del culto pagano idólatra; está claro, además, que la problemática del uso de las imágenes tuvo tan poco valor en la comunidad, que afirma que algunos creadores de imágenes fueron escogidos como clérigos con la tarea de ocuparse de la eucaristía, probablemente una forma de diaconado, cargo de alta responsabilidad en la época[19]. Clemente de Alejandría y Justino mártir (*ca.* 100- *ca.* 165) rechazan, con un evidente platonismo, la representación del Creador a través de lo creado, pero de nuevo dejan de lado la cuestión real del uso de las imágenes[20]. En muchos aspectos, la tradición figurativa del cristianismo de los orígenes no fue en absoluto diferente de algunos precedentes paganos de gran prestigio, precedentes que la cultura cristiana conoció muy bien[21].

Son, precisamente, estas argumentaciones, más propias de la esfera intelectual o social que de la teológica –objeto de escasa consideración en este periodo–, las que habían cobrado gran importancia para la Edad Media. Por ejemplo, en la defensa del cristianismo frente a la acusación pagana de ser una secta secreta y subversiva, sin templos ni altares, Minucio Félix (fines del siglo II-*ca.* 250) sostiene que lo sagrado no puede estar localizado[22], afirmación que será fundamental (aunque sin ninguna influencia por parte de Minucio) para la oposición a la institución de la peregrinación, uno de los más grandes motores del arte medieval. La crítica de Orígenes, si bien en un contexto declaradamente pagano[23], al uso del arte, que está justificado porque se realiza para honrar a Dios, es una argumentación que se retomará más tarde en el transcurso de la Edad Media, en un contexto cristiano y sin necesidad de citar la autoridad de Orígenes. Cuando condena el uso pagano de híbridos en el arte religioso[24], se trata de una censura que alcanzó su punto culminante en el siglo XII, cuando se dirigió contra el arte cristiano pero, de nuevo, sin ninguna referencia directa al periodo del cristianismo de los orígenes. En su defensa de no utilizar imágenes por parte de los cristianos frente a los que no lo eran –antes que criticar su uso dentro del propio cristianismo–, él consi-

[18] Orígenes, *Contra Celsum*, 8, 18; 3, 40; 7, 65-66; 8, 17-20; cfr. Minucio Félix, *Octavius*, 32, y Arnobio, *Adversus nationes*, 6, 8-27.

[19] Tertuliano, *De idolatria*, 3-8.

[20] Clemente de Alejandría, *Stromata*, 6, 16; Tertuliano, *Apologeticum*, 1, 9.

[21] Por ejemplo, Varrón citado en Agustín, *De civitate Dei*, 4, 9; 4, 31; 7, 5; Cicerón, *De natura deorum*, 2, 70; Séneca, también mencionado en Agustín, *De civitate Dei*, 6, 10; Plutarco, *Vitae*, *Numa*, 8, 13; cfr. Tertuliano, *Apologeticum*, 25.

[22] Minucio Félix, *Octavius*, 32.

[23] Orígenes, *Contra Celsum*, 3, 40.

[24] *Id.*, *Homiliae in Exodum*, 8, 3.

dera como un precedente la antigua posición judía, según la cual el arte representa un motivo de distracción para quienes estaban espiritualmente rezagados[25]. Se trata de una argumentación que, con tonos más atenuados, estaba destinada a ejercer un papel significativo en la cultura artística medieval en aquellos que estaban (sólo entonces) adelantados desde el punto de vista espiritual.

Sin embargo, es todavía más importante lo que estos autores no dicen con respecto a este asunto. A pesar de que sus argumentaciones cuenten, en diferente medida, con una base teológica y estén más o menos ancladas en una interpretación mosaica por ser cristianas, no se hace nunca hincapié en las implicaciones cristológicas implícitas en la relación entre el uso de las imágenes y el arte. Desde el punto de vista cristiano, el segundo mandamiento, tanto con una interpretación mosaica como con una macabea, se refería específicamente a la época de la Ley escrita (cuyo inicio se fijaba, habitualmente, con el Decálogo y concluía con la Encarnación), no al periodo de la Gracia (que empezó con la Encarnación y que continuaría hasta el final de los tiempos). En el periodo de la Ley escrita, Dios era conocido por su pueblo (a excepción de algunos profetas, a quienes se atribuyó una presciencia de Cristo) sólo como entidad espiritual: el Yahvé hebreo del Antiguo Testamento, un concepto después asumido en el Dios Padre cristiano del Nuevo Testamento. Sin embargo, en el periodo de la Gracia, por medio de la Encarnación, Dios adopta una forma corpórea en la segunda persona de la Trinidad, a todos los efectos y al mismo tiempo divina y humana. El aspecto visible de Cristo, del todo divino en su cuerpo completamente humano, suponía algo que no estaba contemplado en el segundo mandamiento. Sin embargo, Cristo en cuanto hombre y personaje histórico era algo que había sido visto por ojos humanos, cosa que no había sucedido con Yahvé; lo divino podía verse bajo una forma material –como una obra de arte–, aunque sólo en su aspecto corpóreo. No obstante, en ese momento tal problemática no estaba destinada a ser tratada desde el plano teológico en relación al arte. Sin embargo, fue afrontada a propósito de la tradición, de la práctica tradicional, común entre la población y verificable en las costumbres funerarias privadas y en las del arte eclesiástico oficial de la Iglesia preconstantiniana.

Si, aparentemente, no existe forma alguna de arte reconocible como cristiana antes del año 200 aproximadamente, hay, sin embargo, toda una serie de razones que disuaden de interpretar esto en clave iconoclasta. Ante todo, existen los testimonios literarios, ahora mismo objeto de debate, que revelan un rechazo de la idolatría, pero no del uso de las imágenes en sí. En segunda instancia, se considera que la mayor parte de los cristianos eran pobres y tenían escasos o nulos recursos para gastar en obras de arte. En tercer lugar, algunos de los primeros testimonios no cristianos relativos a los cristianos mencionan el alto porcentaje con el que éstos gastaron su limitada disponibilidad de dinero para el cuidado de los pobres (la creación de obras de arte vista como algo opuesto a la asistencia a los pobres se convertiría en una constante). Como cuarto punto, esos pobres entre los que se considera que se desarrolló *in primis* el cristianismo fueron también, en general, personas no cultas, en cualquier caso no el tipo de personas que habrían encargado obras de arte originales o desarrollado un nuevo orden iconográfico. Por último, y

[25] *Id.*, *Contra Celsum*, 4, 31; cfr. 6, 66.

como quinto argumento, los primeros cristianos se reunían en casas privadas, lugares no adecuados para el arte sagrado porque su uso era de tipo civil, al contrario de las iglesias consagradas más tarde (incluidas las viviendas privadas destinadas a iglesias).

Así, cuando en la primera mitad del siglo III aparece un arte completamente reconocible como cristiano con la decoración, en gran parte privada, de las catatumbas, no fue fruto de una casualidad o de una voluntad ciega, sino que más bien siguió un sólido modelo formado por alegorías, símbolos y una red de referencias; a esto se sumaron, en la segunda parte del siglo, las que pueden llamarse imágenes históricas de Cristo tomadas del Nuevo Testamento (entre ellas la de Cristo como maestro o filósofo, poco comprendida a pesar de proceder de los evangelios). Los únicos testimonios evidentes del arte figurativo de la Iglesia oficial al inicio del siglo III, conservados en Dura Europos (231-232), están, significativamente, en consonancia con la ideología presente en el arte de las catatumbas, y revelan el mismo enfoque básico respecto a las imágenes que el manifestado en la contemporánea sinagoga de Dura. También aquí las imágenes son las de la alegoría o la historia narrativa, y nunca representan a Cristo en la manera que se puede definir como icónica o devocional; Cristo, que es Dios, está efigiado, pero nunca como un dios. La misma situación se repite en los primeros sarcófagos cristianos, que se considera que aparecieron en la segunda mitad del siglo III. El Espíritu Santo se representa con una paloma –tal como se describío en la tradición histórica narrativa de los evangelios– y a Dios Padre se le representa rara vez, y sólo en formas típicamente alusivas o con una mano, no como imágenes del mismo (a este periodo se remonta una única representación explícita y antropomórfica de la Trinidad). Los testimonios materiales se unen así a los literarios al seguir, fundamentalmente, la interpretación originaria mosaica del segundo mandamiento (se considere, o no, original y, de todas maneras, sin ninguna relación en esa época con el judaísmo), o sea, revelan un criterio selectivamente anicónico pero no iconoclasta de la imagen religiosa. Como confirmación de esta constante está el hecho de que, en cuanto se abandonan los círculos que siguen la ortodoxia cristiana, la situación cambia, como, por ejemplo, en la imagen de Cristo como Apolo/Helios, que es icónica, presente en el mausoleo de los Julios y que se puede fechar en torno al 300 (fig. 1).

Una ulterior ratificación de la extensión y puesta en práctica de esta tradición en ese periodo es la completa, o casi completa, ausencia de escultura cristiana de bulto redondo (el número, las identificaciones, las fechas y los contextos de las pocas esculturas atribuibles a la cultura cristiana del periodo no son, ni de lejos, suficientes para probar algo más allá de unas pocas excepciones a la regla). En general, la escultura fue considerada idolátrica, mientras que las representaciones pictóricas, narrativas o alegóricas no.

Al igual que en lo tocante al arte litúrgico, la documentación del periodo es también más escasa, pero pudo darse –las fuentes no son claras– una controversia sobre el uso de materiales preciosos en torno a la misma época en la que Tertuliano cita imágenes presentes en los cálices.

La brevísima mención que le reserva el *Liber Pontificalis*, en un pasaje relativo a los cambios litúrgicos aportados, advierte cómo Zefirino, obispo de Roma (198-217), introdujo para la sede episcopal romana («fecit constitutum de ecclesia»), junto a otras dispo-



Figura 1. Roma, Ciudad del Vaticano, necrópolis de San Pedro, tumba de los Julios, Cristo como Apolo/Helios, mosaico parietal, siglos III-IV (*ca.* 300).

siciones, que las patenas usadas por los sacerdotes para distribuir la comunión durante una misa pontifical tenían que ser de vidrio[26].

A Zefirino le sucedió Calixto I (217-222) –que desempeñó el cargo por sólo cinco años, y en el que se puede reconocer al pontífice criticado por Tertuliano por haber usado cálices con imágenes–, a quien sustituyó Urbano I (223-230). En el pasaje, igualmente breve, en el que se menciona a este último, se le describe como el que «decretó» *(constituit)* que el ajuar litúrgico tenía que ser de plata; una variante del texto afirma, sin embargo, que poseyó «todo» el ajuar litúrgico de plata[27]. Aunque todavía bastante insegura, la actitud de Zefirino respecto a las manufacturas artísticas para uso litúrgico es parecida a la de los reformadores eclesiásticos que, más tarde, se opusieron a un arte sacro de lujo[28], mientras que la posición de Urbano fue afín a la de otros reformadores posteriores, que estuvieron a favor del uso de materiales preciosos para honrar a Dios[29]. Estas dos posiciones continuarían enfrentándose durante más de dos mil años.

La única excepción a la tradicional tolerancia no ratificada por la Iglesia está constituida por el concilio regional de Elvira, que se remonta aproximadamente al mismo periodo del Cristo/Apolo del mausoleo de los Julios (la fecha generalmente más aceptada es la de alrededor del 306).

---

[26] *Liber Pontificalis*, 16.

[27] *Liber Pontificalis*, 18.

[28] Por ejemplo, Ambrosio, *De officiis ministrorum*, 2, 136-143; Juan Crisóstomo, *Homiliae in Matthaeum*, 50, 3-4; etcétera.

[29] Por ejemplo, las tesis avanzadas tanto por Jerónimo, *Epistulae*, 114, 2, como por Agustín, *Enarrationes in Psalmos*, 113, 2, 6 (Corpus Christianorum), si bien a ninguno de los dos se les puede definir como un reformador bajo este punto de vista.

El canon 36 de dicho concilio, en el que estaba presente sólo la Iglesia hispana, establece lo siguiente:

> *No haya representaciones en la iglesia*. Se ha decidido que no debe haber representaciones en la iglesia, de modo que aquello que es venerado y adorado no se pinte en las paredes[30].

Si bien no completamente entendido por los estudiosos, este canon es el primer decreto eclesiástico dedicado al uso de las imágenes en la historia de la Iglesia y, como tal, será objeto de particular atención por nuestra parte.

Las palabras *colitur* y *adoratur* derivan directamente de la imposición del segundo mandamiento: «Non adorabis ea neque coles» («No adorarás o servirás a imágenes»), y constituyen la justificación de base o arranque para tal canon. Lo que destaca en este texto es la frase «[...] ne in parietebus depingatur» («[...] [lo sagrado] no se pinte en las paredes») que es claramente la motivación esencial de este canon, que supone un momento fundamental de ruptura con el pasado. La mención de las paredes constituía el modo de aportar una justificación bíblica, más allá del acostumbrado segundo mandamiento –que, claramente, se entiende según una interpretación mosaica y no macabea–, una ley que no tenía ningún precedente cristiano y que aspiraba a afrontar el problema del arte, de la idolatría y de la floreciente apostasía dentro de la Iglesia hispana. Se refiere, por tanto, a la visión de Ezequiel, uno de los grandes opositores a la idolatría, en la que asistió a prácticas idolátricas realizadas por los mismos israelitas en el interior del Templo de Jerusalén:

> Todos los ídolos de la casa de Israel estaban pintados alrededor de las paredes; y setenta ancianos de la casa de Israel estaban ante las representaciones[31].

Así, una vez más, como había pasado en los primerísimos inicios de la Iglesia, la acusación que se activa es la de idolatría y no está dirigida contra el arte en sí. Las prescripciones del canon 36 de no usar imágenes en la iglesia inducirían a los cristianos a no confundirse con los paganos idólatras, evitando que el culto cristiano se torciera de la misma manera que el servicio del Templo se alteró durante otro periodo de enfrentamiento cultural con un gran imperio: el cautiverio babilónico[32].

El periodo constantiniano y posconstantiniano

Con la cooptación por parte de Constantino de la Iglesia cristiana (hecho que tiene como fecha de partida el Edicto de Milán), la actitud en relación con el arte –y la

---

[30] «XXXVI. Ne picturae in ecclesia fiant. Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingantur.»

[31] «Universa idola domus Israel depicta erant in pariete in circuitu per totum; et septuaginta viri de senioribus domus Israel [...] stantium ante picturas» (Ezequiel 8, 10-11, *Vulgata*).

[32] En este periodo, el Imperio romano fue visto como la Babilonia del Apocalipsis; cfr. Victorino de Pettau († *ca.* 304), en *Apocalypsim*, 8, 2 (7, 2).

oposición al arte– cambió de manera radical. La costumbre de una interpretación sustancialmente en clave mosaica del segundo mandamiento había impuesto una serie de límites, sorprendentemente disciplinados, a la producción de arte cristiano. Pero a causa de la urgente necesidad de un nuevo arte de Estado –un arte cristiano de Estado destinado a reemplazar los viejos cultos, socialmente aglutinantes, de las divinidades tradicionales, de las ciudades-Estado, de Roma y del emperador–, la precedente tradición cristiana hacia el arte se mostró incapaz de afrontar las nuevas presiones y tensiones «artísticas» que el nuevo poder político, la difundida globalidad social creciente y, quizá, con un peso mayor que todo lo demás, la gran afluencia de dinero estaban causando dentro de la Iglesia. Porque, si bien es verdad que la Iglesia siempre ha sido capaz de defenderse de los ataques de sus enemigos, parece no haber sido nunca capaz de resistirse a la generosidad de sus amigos. Con la cooptación, por parte de Constantino, de la Iglesia –que, de hecho, fue transformada en una emanación del poder imperial–, se hicieron correr riquezas desmedidas, muchas de las cuales tomaron la forma de imponentes programas constructivos, de considerables cantidades de arte destinado a uso sagrado y de financiación de programas artísticos figurativos. En efecto, precisamente sobre el altar de la catedral del obispo de Roma, Constantino hizo poner imágenes esculpidas de tamaño natural –quizá en relieve, quizá de bulto redondo– de Cristo y de los apóstoles, en plata y, por supuesto, icónicas y no ya narrativas: en cualquier caso, «ídolos», algo que los plateros de Éfeso habrían aprobado de todo corazón. Pero mientras que este arte era ahora aceptado, gracias a una tradición dialéctica siempre en vía de cambio, no existía aún una posición doctrinal articulada que tuviera como objeto mismo el arte; tampoco el Concilio de Nicea de 325 supo elaborar una.

Naturalmente, la costumbre que favorecía una tolerancia creciente respecto al arte permitió también una continuidad de la oposición a él. Y mientras que se podía seguir citando el segundo mandamiento, la tradición adversa al arte pudo cambiar dialécticamente, de la misma forma que lo había hecho la favorable a él; en este proceso, las dos corrientes no dudaron en narrar la historia en la forma en la que hubieran querido que se hubiera desarrollado, en lugar de cómo había sido realmente. Esto está excelentemente ilustrado en una carta que el obispo Epifanio de Salamina (hacia 315-410) escribía al emperador Teodosio, al final del siglo IV, a propósito de un incidente que aconteció en Palestina; mientras estaba visitando una iglesia, él, en cuanto extranjero (o sea, ajeno a la tradición local), había arrancado algunos tejidos con decoraciones figurativas; de esa manera tuvo lugar la primera destrucción de arte cristiano, de la que se guarda memoria, por parte de un cristiano. Como justificación de su acción, Epifanio escribía:

> ¿Quién de los antiguos padres ha pintado alguna vez una imagen de Cristo y la ha puesto en una iglesia o en una casa privada? ¿Qué obispo del pasado ha deshonrado a Cristo alguna vez representándolo en las cortinas de una puerta? ¿Quién de ellos ha tomado como ejemplo o modelo a los profetas, a los patriarcas o a los apóstoles representándolos en cortinas o paredes? Que las imágenes en tela de apóstoles, profetas y del Señor mismo sean eliminadas de las iglesias, de los baptisterios, de las casas y de las tumbas de los mártires

> [...]. Que las imágenes de las paredes sean cubiertas de cal [...] y que ya a nadie le sea posible en el futuro pintar de esta manera. Nuestros padres, de hecho, no representaban más que el signo portador de salvación de Cristo [es decir, la cruz] en sus puertas, en cualquier otro lugar [...][33].

Obviamente, esta imaginaria historia del arte está en conflicto con la escrita y con las pruebas de carácter arqueológico. Más allá del hecho de que Epifanio, con una sensibilidad de tipo iconoclasta, admitiera la única imagen de la cruz, tal dato es de enorme interés en la polémica sobre la oposición al arte. Aunque Epifanio no sea un profundo pensador y no elabore una exposición doctrinal articulada sobre temas artísticos, sin embargo, vincula su crítica a la necesidad de cuidar a los pobres, sugiriendo en este caso particular usar las telas decoradas con imágenes para enterrar a éstos[34]. Sólo ahora, con la cooptación de la Iglesia cristiana por parte de las instituciones romanas con todas sus riquezas, la Iglesia empieza a manifestar una oposición al arte apoyándose en motivaciones de tipo social.

En este punto, fue la entera gama de la cultura artística cristiana la que se convirtió en objeto de crítica, y el número de las fuentes en que se da noticia de ello es demasiado alto para que se pueda discutir siquiera de manera sumaria. Permítaseme, en cambio, simplemente enumerarlas y dar cuenta de quién incitaba las censuras, empezando por las que podían ser llamadas motivaciones tradicionales ligadas a la oposición al arte, pasando luego por las nuevas argumentaciones de carácter social, para terminar con las innovadoras cuestiones de tipo intelectual y espiritual.

Entre las motivaciones de tipo tradicional, el segundo mandamiento siguió mencionándose, si bien en un modo que en este periodo es especialmente indirecto, como queda ejemplificado tanto por Epifanio (que da una interpretación de tipo mosaico) como por el obispo Eusebio de Cesarea (*ca.* 260-*ca.* 340), si bien más tarde otros escritos de Eusebio ponen de manifiesto que él se refería a pinturas de tipo icónico y no históricas o narrativas, y tampoco a esculturas cristianas no icónicas[35]. La acusación de idolatría –incluso utilizada de una forma no rigurosa– estaba implícita en las referencias, antes mencionadas, al segundo mandamiento, pero también se activó de una manera totalmente independiente[36]. Y mientras el segundo mandamiento tenía la posibilidad de ser citado como una autoridad, el mismo precedente judío pudo ser rechazado por estar demasiado relacionado con procedimientos de tipo ritual y desprovisto de espiritualidad para el modo de sentir cristiano[37]. Los ídolos paganos siguieron siendo objeto de crítica por su materiali-

---

[33] Epifanio de Salamina, *Epistula ad Theodosium imperatorem*, cuya autenticidad, aun siendo objeto de discusión, es, sin embargo, generalmente aceptada; cfr. *id.*, *Epistula ad Iohannem*, conocida en Occidente gracias a la traducción latina de Jerónimo, *Epistulae*, 51.

[34] *Id.*, *Epistula ad Iohannem*, en Jerónimo, *Epistulae*, 51, 9.

[35] Epifanio de Salamina, *Epistula ad Iohannem*, en Jerónimo, *Epistulae*, 51, 9, con una referencia al segundo mandamiento que no está en el original griego; Eusebio de Cesarea, *Epistula ad Constantiam*, cfr. *id.*, *Vita Constantini*, 3, 48-49; *id.*, *Historia ecclesiastica*, 7, 18.

[36] Por ejemplo, Agustín, *De moribus Ecclesiae*, 1, 75; Epifanio de Salamina, *Testament*; *id.*, *Panarion/Adversus haereses*, 27, 6, 9.

[37] Jerónimo, *Epistulae*, 52, 10.

dad, aunque ahora, por primera vez, integrada en un comentario bíblico y no en una forma polémica o retórica en sentido estricto[38].

También la justificación, quizá, más difundida a favor del arte en el transcurso de la Edad Media, el arte como medio para honrar a Dios –esencialmente una cristianización del antiguo concepto pagano del *do ut des*, «yo doy para que tú des»–, fue específicamente rechazada en ese periodo por parte de Jerónimo (*ca.* 342-420)[39], así como lo fue también su fundamento teórico, o sea, la idea de que el respeto dirigido a la imagen pasara a su prototipo, aunque esto se convirtiera en objeto de crítica sólo en relación con el arte pagano[40].

El factor realmente desestabilizante para la cultura artística de la primera época cristiana fue la improvisada y enorme profusión de riquezas, una profusión que afectó a la Iglesia como un tsunami. En el ámbito artístico, se criticó generalmente una ostentación excesiva[41], siguiendo la huella de los precedentes de la tradición precristiana[42]. El arte litúrgico demasiado fastuoso y un uso excesivo del oro en las ceremonias litúrgicas y en el interior de las iglesias fueron especialmente reprobados[43], de nuevo sobre la base de precedentes paganos[44], aun cuando el acento se pusiera en el término «excesivo»[45]. También la fastuosidad en los manuscritos fue objeto de crítica[46]. Dado que la Iglesia empezaba a moverse siguiendo las huellas del Imperio romano, los proyectos arquitectónicos demasiado grandiosos fueron los que provocaron las críticas más fuertes. En algunos casos, estos ataques se dirigieron contra la arquitectura civil, pero, mucho más a menudo, se orientaron a las construcciones eclesiásticas, basándose en críticas promovidas dentro de círculos monásticos y, de modo particular, de los Padres del desierto[47]. De hecho, un obispo de la primera época cristiana fue condenado como «litomaniaco» y «oromaniaco», y como «litólatra»; y otros fueron criticados por la puesta en marcha de fastuosos programas constructivos con la finalidad de distraer «el justo desprecio del que son objeto» (si bien estos pasajes no se conocieron en Occidente en el transcurso de la Edad Media). Acusaciones de ese tipo encontraban todos los precedentes en el mundo pagano[48].

---

[38] Por ejemplo, Agustín, *De vera religione*, 108; *id.*, *Enarrationes in Psalmos*, 98, 2; 113, 2, 1-6 (Corpus Christianorum); cfr. *id.*, *Epistulae*, 102, 18-19; Eusebio de Cesarea, *Epistula ad Constantiam*.

[39] Jerónimo, *Homilia de nativitate Domini*, 88.

[40] Agustín, *Enarrationes in Psalmos*, 96, 12 (Corpus Christianorum).

[41] Jerónimo, *Epistulae*, 52, 10; 58, 7; cfr. Agustín, *Confesiones*, 10, 53.

[42] Catón, tal como lo cuenta Livio, *Ab Urbe condita*, 25, 40; 34, 4; Salustio, *De Catilinae coniuratione*, 20; atribuida a *id.*, *Epistulae ad Caesarem*, 8; cfr. Plutarco, *Vitae*, *Marcellus*, 21.

[43] Ambrosio, *De officiis ministrorum*, 2, 136-143; Jerónimo, *Epistulae*, 52, 10; 108, 30; 128, 5; 130, 14; *id.*, *Homiliae in Iohannem*, 1, 1-14; *id.*, *Homilia de nativitate Domini*; cfr. *id.*, *Epistulae*, 58, 7; en Occidente fue muy leído Juan Crisóstomo, *Homiliae in Matthaeum*, 50, 3-4; 80, 2.

[44] Por ejemplo, Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, 34, 16; 35, 45; 36, 2; 36, 24; cfr. 33, 54.

[45] Véase Jerónimo, *Contra Vigilantium*, 5, donde se defiende el uso del oro y de la seda para el culto de las reliquias; cfr. *id.*, *Epistulae*, 60, 12; 114, 2.

[46] Jerónimo, *Prologus in Iob*.

[47] Lactancio, *De mortibus persecutorum*, 7; Jerónimo, *Epistulae*, 14, 16; 46, 11; 52, 10; 58, 7; 108, 16; 123, 15; 128, 5; 130, 14; Agustín, según lo transmitido por Possidio, *Vita Augustini*, 24, 13; G. Cassiano, *Collationes patrum Sceticorum*, 9, 5-6; cfr. Juan Crisóstomo, *Homiliae in Matthaeum*, 12, 4; 21, 2; 49, 4.

[48] Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, 36, 2-3; 36, 5; 36, 24, Salustio, *De Catilinae coniuratione*, 20, 12; atribuida a *id.*, *Epistulae ad Caesarem*, 8; Ovidio, *Fasti*, 6, 637-648; Suetonio, *Augustus*, 72, *Nero*, 31; cfr. También Plinio el Joven, *Panegyricus*, 51.

Estas censuras son perfectamente comprensibles si se ponen en relación con los orígenes de la basílica cristiana del periodo constantiniano –que parece en sí un hito en la oposición al arte, el arte clásico pagano–, considerada en apariencia como el género de construcción cristiano más común, fruto de la reacción a las connotaciones idólatras y paganas del edificio religioso tipo, el templo griego, constituido esencialmente por una magnificente *cella* para la estatua de la divinidad que allí se adoraba[49].

Sin embargo, para la formación de la cultura artística occidental quizá fueron de mayor importancia no tanto esas motivaciones tradicionales como las nuevas, de tipo social –sería equivocado definirlas de género teológico–, argumentaciones que habían tenido una cierta difusión en la cultura grecorromana y en la cristiana preconstantiniana, pero que sólo ahora obtuvieron su pleno reconocimiento. En los primeros tiempos de la Iglesia, en la época preconstantiniana, nunca había sido un problema la cuestión del antagonismo entre el arte y la asistencia a los pobres[50]. Pero, en otras ocasiones, tales censuras se dirigieron a medios artísticos específicos. La arquitectura, obviamente, fue objeto de fuertes críticas porque hacía la competencia directa a la asistencia de los pobres[51]. Siguiendo esta pauta, también los manuscritos pudieron sufrir censuras[52]. Los gastos para objetos artísticos suntuosos destinados a un uso litúrgico, en detrimento del cuidado de los necesitados, fueron considerados totalmente inaceptables por parte de las voces más influyentes. Si la mayor parte de estas críticas estaban dirigidas contra el arte litúrgico en sí[53], la venta o el uso de objetos de arte empleados en la liturgia para la asistencia a los pobres y para el rescate de prisioneros parece que fueron el auténtico punto crucial de la contienda[54]. Entre todas las narraciones relativas a este argumento, la más notable es la historia de Lorenzo, diácono de Roma, que vendió todos los bienes artísticos de uso litúrgico de la Iglesia para la ayuda a los pobres –caso ocurrido no mucho después de que Urbano I «decretara» que el ajuar litúrgico de la sede episcopal de Roma tenía que ser de plata–. Gracias al relato que ofreció Ambrosio (hacia 339-397), el hecho se convirtió en un *topos* de la cultura artística occidental[55].

En este periodo, el arte sufrió críticas de tipo social no sólo por el hecho de estar en oposición a la ayuda a los pobres. La cuestión de la inaceptabilidad de «ganancias ilícitas» –donaciones provenientes de fuentes moralmente indignas– para fines caritativos fue suscitada, en términos generales, por Agustín (354-430) y, en segundo lugar, por Juan

---

[49] Cfr. lo que observa Sozomeno sobre la ausencia de «templos griegos» en la Constantinopla de la época de Constantino, en donde, en cambio, existían las «casas de oración»; Sozomeno, *Historia ecclesiastica*, 2, 3.

[50] Jerónimo, *Epistulae*, 22, 32; Juan Crisóstomo, *Homiliae in Matthaeum*, 49, 3-5; cfr. *Verba Seniorum*, 6, 12.

[51] Jerónimo, *Epistulae*, 46, 11; 58, 7; 108, 16; 128, 5; 130, 14; Juan Crisóstomo, *Homiliae in Matthaeum*, 49, 3-5; adviértase la relación entre arquitectura y pobres instituida en Eusebio de Cesarea, *Vita Constantini*, 1, 42-43; véase también el precedente pagano presente en Salustio, *De Catilinae coniuratione*, 20.

[52] *Verba Seniorum*, 6, 5; 6, 6.

[53] Jerónimo, *Epistulae*, 108, 30; 130, 14; Juan Crisóstomo, *Homiliae in Matthaeum*, 12, 4; 49, 3-5; 50, 3-4; 80, 2.

[54] Ambrosio, *De officiis ministrorum*, 2, 136-143; Cirilo de Jerusalén, según lo que narra Sozomeno, *Historia ecclesiastica*, 4, 25; Exuperio de Tolosa, tal como recuerda Jerónimo, *Epistulae*, 125, 20; Epifanio, a través del relato de Jerónimo, *Epistulae*, 51, 9; Agustín, como refiere Possidio, *Vita Augustini*, 24; Paulino de Nola, así como recuerda Gregorio Magno, *Dialoghi*, 3, 1; cfr. Paulino de Nola, *Vita Ambrosii*, 38.

[55] Ambrosio, *De officiis ministrorum*, 2, 140-141.

Crisóstomo (347-*ca.* 407) en relación al arte[56]. Dentro de otro contexto, se escucha la primera crítica al arte como forma de inversión, si bien la obra en la que aparece no fue traducida al latín durante la Edad Media[57]. Y, de manera más tajante, Agustín consideró la construcción de imponentes obras de arquitectura religiosa como una manera solapada de devolver nuevamente a la persona que había abandonado el mundo a su compleja red de relaciones sociales[58]. Tales cuestiones se discutirían en el futuro de manera muy contundente y constante.

Las argumentaciones de tipo intelectual y espiritual son igualmente importantes para la cultura artística de la Edad Media occidental, argumentaciones que cubren una amplia gama de posibles objeciones. Brevemente mencionada, aunque citada en los textos autorizados de los Padres del desierto, es la afirmación inequívoca de que la producción de manuscritos no es una acción espiritual[59]. Sulpicio Severo (*ca.* 360-*ca.* 420) llama la atención sobre el hecho de que en el monasterio de Martín de Tours, en Marmoutier, los monjes no practicaban ningún tipo de arte *(ars)*, a excepción de la copia de manuscritos[60].

Pero quizá los motivos más conocidos son las observaciones críticas de carácter neoplatónico de Agustín, según el cual el arte era la imagen de una imagen y, por lo tanto, doblemente falsa: consisten esencialmente en la recuperación, en un plano fuertemente intelectual, de una afirmación presente en el Antiguo Testamento, según la cual era imposible representar lo inmaterial a través de lo material[61]. El contexto de su enunciado es el siguiente: «Es un sacrilegio poner una efigie *(simulacrum)* de Dios en el interior de un templo cristiano», sin que se haga ninguna referencia a la iconoclastia de tipo macabeo[62]. En ese periodo, en efecto, también los apologistas paganos estaban en busca de antecedentes paganos anicónicos[63]. En un plano menos ligado a disquisiciones filosóficas, Agustín seguía considerando el arte como potencialmente peligroso. Cuando escribe: «Yo sé que hay muchos veneradores de tumbas y pinturas», es plenamente consciente de la amenaza que representaba el papel del arte en el culto de las reliquias (la peregrinación en sus más amplias manifestaciones) respecto a su concepción de la religión, muy marcada por una pura visión filosófica; amenaza porque era capaz de desviar la justa veneración y porque funcionaba como un potente instrumento para enraizar lo sagrado en un lugar[64]. En efecto, a los ojos de Agustín ésta es una idolatría cristiana, si bien se trata de una argumentación sobre la que no insiste con decisión y a la que no quiere comparar ni con el segundo mandamiento ni con la tradición. Agustín también es consciente del poder visual (contrapuesto

[56] Agustín, *De vita christiana*, 12; Juan Crisóstomo, *Homiliae in Matthaeum*, 50, 3, de manera particular.

[57] Palladio, *Diálogos*, 13; que censura también la arquitectura excesivamente fastuosa y el arte que es antagónico a la asistencia a los pobres.

[58] Possidio, *Vita Augustini*, 24.

[59] *Verba Seniorum*, 10, 94.

[60] Sulpicio Severo, *Vita Martini*, 10.

[61] Agustín, *Soliloquiorum liber*, 2, 19; *id.*, *De doctrina christiana*, 2, 39; *id.*, *Epistulae*, 102, 18-19; cfr. *id.*, *De consensu Evangelistarum*, 1, 15-16; cfr. Plotino, *Enneades*, 3, 10.

[62] Agustín, *De fide et symbolo*, 14.

[63] Cfr. Macrobio, *Commentarii in Somnium Scipionis*, 1, 2, 13-21; *Historia Augusta*, 43, 6.

[64] Agustín, *De moribus Ecclesiae*, 1, 75.

al conceptual) del arte en la ecuación entre arte fastuoso y santidad –la relación entre la capacidad del arte para crear un modo de percibir lo sagrado y la recepción de este fenómeno por parte del público, especialmente en las ceremonias litúrgicas–, si bien, por alguna razón, prefiere dirigir directamente sus críticas sobre este punto refiriéndose, fundamentalmente, al culto pagano, no al cristiano de las reliquias[65].

Las palabras de Agustín manifiestan el punto de vista de quien ha recibido una formación de tipo estético y tiene, en definitiva, una sensibilidad estética respecto al arte, pero que se siente a disgusto a causa de factores intelectuales y espirituales, o bien de tipo social: se siente, como él mismo reconoce, absolutamente atraído por el arte, pero, al mismo tiempo, debe permanecer alejado de él, una caracterización que, habitualmente y de manera equivocada, se aplica a Bernardo de Claraval sobre la base de supuestas motivaciones psicológicas más que de pruebas documentadas de tipo filosófico[66]. Así, Agustín, en el plano intelectual, se inclina a considerar el arte como superfluo y a no clasificarlo entre las «artes» necesarias y útiles[67], tesis que comparte con Juan Crisóstomo[68]. Calificando el arte de atractivo pero no útil, Agustín lo considera, necesariamente, un medio de distracción. Aunque basado en el mismo concepto de número y de proporción que está en la base de su visión del cosmos y de la teoría musical, el arte figurativo, por el hecho de estar, necesariamente, obligado a servirse de imágenes, limita el crecimiento espiritual[69]. A pesar de ello, empleó las artes visuales en una capilla, dedicada a las reliquias apenas adquiridas de san Esteban, situada justo al lado de su catedral y que él mismo había hecho construir; y –como es fácil suponer que sucediera muchas veces– ofreció una imagen suya en un sermón cuando describió una representación del martirio de san Esteban como «realmente admirable» *(dulcisima)*, olvidándose, en apariencia, por un momento de aquellos «veneradores de tumbas y pinturas» que había condenado anteriormente[70].

La Alta Edad Media

La decadencia del Imperio romano y de su elevado grado de civilización está, sin duda, demostrada por el menor número de fuentes que atestiguan la oposición al arte en el transcurso de la Alta Edad Media, pero no se verificó ningún cambio en las argumentaciones, sólo varió su énfasis.

---

[65] *Id.*, *Enarrationes in Psalmos*, 113, 2, 6; *id.*, *Epistulae*, 102, 18-19; cfr. *id.*, *De civitate Dei*, 4, 23; para precedentes paganos cfr. Apuleyo, *Metamorfosis*, 11, 24; Plotino, *Enneades*, 4, 3, 11.

[66] Agustín, *Confesiones*, 10, 50-53.

[67] *Id.*, *De doctrina christiana*, 2, 39; *id.*, *Confesiones*, 10, 53, e *id.*, *De civitate Dei*, 22, 24, fragmento que debe comprenderse gracias a su contexto.

[68] Juan Crisóstomo, *Homiliae in Matthaeum*, 49, 3-4; cfr. el precedente pagano en Séneca, *Epistulae*, 88, 18.

[69] Agustín, *De diversis quaestionibus*, 78; *id.*, *De libero arbitrio*, 2, 42-43; *id.*, *Confesiones*, 10, 50-53; cfr. *id.*, *In Evangelium Iohannis*, 24, 2; *id.*, *De doctrina christiana*, 3, 10; 3, 13; véase también G. Casiano, *Collationes patrum Sceticorum*, 9, 6; Epifanio de Salamina, *Testament*, ed. G. D. Mansi, 12, 292d-e; para precedentes paganos cfr. Máximo de Tiro, *Orationes*, 2, 2; cfr. Herodes, *Mimiambi*, 4, 39-45, para una versión vulgata de tal concepto.

[70] Agustín, *Sermones*, 316, 5.

Por ejemplo, Gregorio Magno (590-604), en uno de sus *Diálogos*, presenta como modelo ejemplar a un monje que rechaza el arte como forma de inversión[71]. En otros pasajes critica el hecho de que se acepten ganancias ilícitas, aunque no tengan ninguna relación con el arte[72]. Gregorio de Tours (*ca.* 540-594) trata brevemente de una respuesta inapropiada a la ecuación entre arte fastuoso en exceso y santidad, aunque él fuera claramente sensible a tal fenómeno[73]. En la primera legislación monástica –en clara contraposición con la tradición, como documentan los textos de los Padres del desierto–, el uso de las imágenes es, de hecho, prohibido por Cesáreo de Arlés (470 *ca.*-542) a causa de su suntuosidad, materialidad, coste y por ser un medio potencial de distracción. Hizo una única excepción para la cruz[74] e, incluso en este caso, limitó los colores a sólo blanco y negro, revelando que concebía el arte como un instrumento para alejarse de la búsqueda de la espiritualidad[75].

La caída del Imperio tuvo no sólo un impacto de tipo político y cultural, sino también, obviamente, económico. La venta de objetos artísticos, destinados a uso litúrgico para ayudar a los pobres y para el rescate de prisioneros, se hace más habitual de lo que había sido hasta entonces, y ahora ya no se trataba sólo de un elemento de discusión, las fuentes la citan con notoria frecuencia. Odón de Cluny narra, a propósito de Cesáreo, que cuando él era obispo de Tolosa, vendió piezas artísticas litúrgicas para el rescate de prisioneros[76]. Beda advierte cómo Gregorio Magno gastó los medios de los que disponía en los pobres más que en programas artísticos[77]. Gregorio nos cuenta que, durante su episcopado, Paulino de Nola –muy conocido por los historiadores del arte por las descripciones que nos dio de sus proyectos artísticos– vendió o dio todo lo que tenía a su disposición con tal de ayudar a los pobres y prisioneros[78]. Se podrían citar otros muchos ejemplos en este sentido[79].

En efecto, en ese periodo el suceso más significativo en este debate lo constituye la formulación escrita, sin comparación la más importante de Occidente, que legitima el uso del arte. Se trata de las cartas de Gregorio Magno al obispo Sereno de Marsella[80]. En ellas, Gregorio critica a Sereno por la destrucción de las imágenes que él consideraba objeto de veneración y le comunica que, si bien tenía toda la razón en poner freno a la adoración de las imágenes, de la misma manera habría tenido que ser tolerante y enseñar también al pueblo el uso del arte como medio de educación espiritual. Actuando así, Gregorio aludía tanto a la «antigua» tradición relativa a tal costumbre, como a la auto-

[71] Gregorio Magno, *Dialoghi*, 3, 14.

[72] *Id.*, *Dialoghi*, 3, 26; *id.*, *Moralia in Iob*, 22, 28.

[73] Gregorio de Tours, *Historia Francorum*, 7, 22.

[74] Cfr. sucesivamente Bernardo de Angers y los cistercienses.

[75] Cesáreo de Arlés, *Epistulae*, 2; cfr. *id.*, *Regula ad Virgines*, 42; sobre el arte como elemento de distracción véase también Gregorio Magno, *Expositio super Cantica Canticorum*, 4; cfr. *id.*, *Moralia in Iob*, 5, 72.

[76] Odón de Cluny, *Collationes*, 2, 34; cfr. Cipriano, *Vita sancti Caesarii*, 1, 23-24.

[77] Beda, *Historia ecclesiastica*, 2, 1.

[78] Gregorio Magno, *Dialoghi*, 3, 1-2.

[79] Por ejemplo, *Gesta Dagoberti*, 50; Gregorio de Tours, *Historia Francorum*, 7, 24; cfr. 2, 22; 5, 34.

[80] Gregorio Magno, *Epistulae*, 9, 209 [9, 105]; 11, 10 [11, 13]; véase también *Corpus Christianorum Appendix*, 10 [9, 52], que se considera apócrifa, pero que a lo largo de la Edad Media se leyó como auténtica.

ridad moral que estaba en la base de su toma de posición. De esta manera, Gregorio no formulaba una nueva doctrina, sino que simplemente ponía el acento en la continuidad de una práctica largamente testimoniada por la tradición, ahora elevada casi a estatuto doctrinal, como fue entendido en el transcurso de la Edad Media, por el simple hecho de haber sido enunciada por Gregorio mismo, el papa que gozó de mayor autoridad en el Medievo.

Es con tal posición, casi doctrinal, con la que tendrían que contar en el futuro aquellos que consideraban el arte como un instrumento de distracción para el ánimo: tendrían que llegar a aceptarla y a formular una auténtica definición; con esta definición, a su vez, tendrían que medirse quienes intentaban justificar el arte como una ayuda espiritual.

El periodo carolingio

La época carolingia nos ha dejado un imponente texto sobre la actitud medieval en relación con el arte, un texto nacido como reacción a la gran querella iconoclasta de Oriente, y tan mal encaminado en su vehemencia cuanto poco influente: los *Libros carolinos*. El periodo carolingio, sin embargo, fue de por sí no muy diferente de la Alta Edad Media. Por ejemplo, el Concilio de Clovesho (747), en Inglaterra, presidido por el arzobispo de Canterbury, Cutberto, que constituye una respuesta distinta respecto de la reacción de Occidente a la controversia oriental, denunció la introducción en la vida monástica de ornamentaciones y vestiduras demasiado ricas como potenciales distracciones para el espíritu. El Sínodo de Calechyt (785-787), también en Inglaterra, prohibió el uso del cuerno en los vasos sagrados[81]. Y Carlomagno (hacia 742-814) prohibió el uso de cálices de madera, vidrio y bronce, y condenó la inversión de dinero en proyectos arquitectónicos dirigidos a atraer donaciones, especialmente si estaban relacionados con el culto de las reliquias[82].

La querella iconoclasta de Oriente empezó a provocar deliberaciones sobre el arte en Occidente a los pocos años de lo que se consideró su inicio (hacia 725); disposiciones que, de otro modo, seguramente no habrían sido formuladas. Se celebraron concilios en Roma (731 y 769) y en Gentilly, en Galia (767), que denunciaron el movimiento iconoclasta de los emperadores bizantinos y propusieron una posición intermedia sobre el arte: las imágenes debían ser veneradas, pero no adoradas[83]. Cuando una traducción latina, mal hecha y que lleva a equívocos, de las actas redactadas en griego del segundo Concilio de Nicea (787), que apoyaba una actitud parecida a la que era común en Occidente, fue enviada a Carlomagno por Adriano I (772-792), el deseo de contrarrestar a la nueva emperatriz iconódula, Irene, por inconexos motivos políticos se hizo evidente en

---

[81] J. Hardouin, *Acta Conciliorum et Epistolae Decretales ac Constitutiones Summorum Pontificum*, París, 1714, vol. III, col. 2075.

[82] C. Rohault de Fleury, *La Messe. Étude archéologiques sur ses monuments*, París 1883-1889, vol. IV, p. 96. Capitularium, 72, 7; *Karoli Magni Capitularia*, *Monumenta Germaniae Historica* (de ahora en adelante *MGH*), *Leges*, 2, *Capitularia*, vol. I, p. 163.

[83] *Patrologia Latina*, 104, 385, cap. DCCLXVII; 123, 125.

los voluminosos *Libros carolinos* (790-793). Inexplicablemente acordes con las posiciones que, en realidad, están condenando, los *Libros Carolinos* (cuya paternidad corresponde, con toda probabilidad, a Teodulfo de Orleans, *ca.* 750-821) plantean una serie de cuestiones sobre la oposición al arte, aunque, en gran parte, sólo de pasada. Los *Libros* muestran conocer perfectamente los precedentes, de tipo tradicional y casi doctrinales, implícitos en la cultura artística. Rechazan la tesis del Concilio de Nicea de que Epifanio de Salamina, uno de los primeros cristianos, no había sido iconoclasta *[¡sic!]*; estiman irrelevante el intento, más antiguo y que se remonta al Sínodo Trullano celebrado en Oriente (692), y al que se refiere también el de Nicea, de prohibir la representación del Cordero Místico; consideran el uso de las imágenes un engaño, citando como testimonio a Agustín; aluden a la idea de que la cultura pagana tuvo en sus orígenes una realidad anicónica, y se adscriben a las cartas de Gregorio Magno a Sereno[84]. La mayor parte de las ideas expresadas sobre la oposición al arte son totalmente convencionales; por ejemplo, la imposibilidad de representar lo inmaterial a través de lo material o el rechazo del precedente constituido por las imágenes, hechas construir por voluntad divina, mencionadas en el Antiguo Testamento, como los querubines del Arca de la Alianza[85]. Sin embargo, otras objeciones se refieren a algunas de las argumentaciones de tipo social o de carácter intelectual y espiritual antes avanzadas, si bien, vista la postura escogida de solución de compromiso, tales argumentaciones no son realmente atacadas con fuerza. Por ejemplo, mientras la función del arte en el culto de las reliquias, que se ajusta la ecuación entre fasto artístico y santidad, es un problema efectivo, el autor de los *Libros* no es Agustín o Bernardo de Claraval, y sólo percibe, pero sin llegar a comprenderlas en profundidad, las fuerzas implicadas. Los *Libros carolinos* anticipan la acusación, impulsada por Bernardo, de que las representaciones que tienen más gancho son las consideradas desde el punto de vista artístico, mientras que las que tienen más peso son las vistas desde el punto de vista religioso; niegan que las imágenes haya que tratarlas con un respeto equivalente a las reliquias o a la cruz por la devoción popular, y advierten de que no se pueden obtener beneficio espiritual alguno de ellas, pero no van más allá[86] . En esta línea, critican la función del arte en la localización de lo sagrado[87]. También censuran la representación de híbridos[88]. Y niegan la función del arte como ayuda espiritual –es decir, que el arte pueda servir de estudio de las Escrituras–, si bien aceptan el cometido de educar al analfabeto; de hecho, perciben el arte como un instrumento de distracción espiritual[89]. En definitiva, estas censuras sólo se dirigen contra el segundo Concilio de Nicea, no contra la cultura artística carolingia en sí. En efecto, si el autor principal responsable de la redacción de los *Libros carolinos*, Teodulfo de Orleans, se congratula de rechazar el precedente veterotestamentario de los querubines colocados en el Arca de la Alianza como

[84] Teodulfo de Orleans, *Libri Carolini*, 4, 19; 4, 25; 2, 18; 1, 2; 4, 18; 2, 23.
[85] *Ibid.*, 2, 16; 1, 15-20; 2, 9.
[86] *Ibid.*, 4, 27; 2, 28; 3, 16; 3, 24; 4, 16.
[87] *Ibid.*, 3, 27.
[88] *Ibid.*, 3, 23.
[89] Por ejemplo, *ibid.*, 1, 17; 2, 30; 4, 2; 2, 13; 2, 23; 4, 15; 1, 7; 2, 26-27.



Figura 2. Germigny-des-Prés (Francia central), oratorio de Teodulfo, bóveda absidial, *El arca de la Alianza*, mosaico, *ca.* 806.

justificación para el arte[90], igualmente está dispuesto a mencionar su representación en el mosaico absidal de la capilla de su villa, en Germigny-des-Prés (*ca.* 799-806), una obra que le debió de causar un número considerable de problemas y de gastos en el momento de su realización (fig. 2).

Los *Libros*, en definitiva, no tuvieron ningún tipo de impacto, dado que luego sólo se refirieron a ellos Hincmaro de Reims (*ca.* 806-882) y el llamado Sínodo de París. Poco después de la redacción de los *Libros*, a indicación de Adriano I, Carlomagno convocó el Concilio de Fráncfort (794) para oponerse, todavía más, a la emperatriz bizantina, y tal asamblea asumió una toma de posición en relación a las imágenes parecida a la existente en los *Libros*, aunque se trataba de una cuestión de interés secundario para el Concilio, cuyo intención era más declaradamente política.

A raíz de otra oleada iconoclasta en Oriente, Ludovico Pío (778-840) convocó el Sínodo de París (825), que retoma las posiciones ya expresadas antes en los *Libros* y en el Concilio de Frankfurt, mostrándose de acuerdo con las tesis manifestadas por Gregorio Magno y, a la vez, poniendo en evidencia que todavía no existía en Occidente una verdadera posición doctrinal sobre las imágenes[91]. Al mismo tiempo en Italia, el obispo de Turín, aunque originario de España, Claudio (817-818/827-840), un teólogo de formación agustiniana, adoptó una fuerte posición iconoclasta, haciendo quitar de las iglesias las imágenes y rechazando la presencia de la cruz y el culto de las reliquias. Aunque la posición de Claudio no parece que remita al seno de la iconoclastia oriental en sí, no difirió, esencialmente, de ella, y Ludovico Pío hizo que fuera rebatido en el plano polémico por Dungal de Saint-Denis (muerto después del 827) y por el obispo Giona de Orleans

[90] *Ibid.*, 1, 15; 1, 19-20.

[91] Véase de manera especial *Libellus synodalis Parisiensis*, *MGH*, *Leges*, 3, vol. II, tomo I, 525-526.

(hacia 780-843)[92]. Quien entró en la contienda, proponiendo una tercera vía entre la posición de Claudio y la postura intermedia practicada en Occidente, fue Agobardo de Lyon (769 *ca.*-840), que se remitió nada menos que al Concilio de Elvira[93].

Estas tomas de posición fueron, o académicas, o una desviación. La oposición al arte de tipo tradicional estaba todavía viva y con fuerza en Occidente, y parece que se mantuvo al margen de estos debates. La artificialidad del contexto de los *Libros* de Teodulfo, evidente en la contradicción entre su rechazo del precedente constituido por los querubines del Arca y la representación de éstos en su propia capilla privada, no estaba presente en el operado por Benito de Aniano (750 *ca.*-821). Siguiendo la tradición de los Padres del desierto, de Lorenzo y de Exuperio de Tolosa, Benito –principal consejero de Ludovico Pío para las cuestiones monásticas– insistió, en un primer momento, en una rigurosa simplicidad en la arquitectura eclesiástica y en las producciones artísticas dedicadas a uso litúrgico. Al final, fue empujado a aceptar una forma más elaborada de los objetos litúrgicos y (ya durante el reinado de Carlomagno) debió de aceptar, al parecer, la imposición de un amplio programa constructivo; y fue ése el momento en el que su monasterio, inesperadamente, llegó a hacerse conocido por su aura de santidad, como manifestación del perfecto equilibrio entre suntuosidad artística y santidad[94]. Sin embargo, Benito no estuvo nunca completamente aprisionado en los rangos del poder. Parece que fue el círculo de sus acólitos el que obtuvo una reducción del largo de la iglesia abacial, representada en la planimetría de San Galo, dado que parecía demasiado vasto. Es muy probable que se deba a su influencia la destitución del abad, Ratgar de Fulda, en el 817, por su audacia en la construcción, considerada excesiva, y que tal vez constituyó la base intelectual de las pesadas críticas contra el arte, en cuanto antagonista respecto a la ayuda a los pobres, y del rechazo de las ganancias ilícitas que Ludovico Pío manifestó en una carta dirigida al que, mientras tanto, había sucedido a Ratgar, Eigil, y basada en citas de Juan Crisóstomo y Jerónimo[95]. Sin embargo, no sólo en las cúspides de las jerarquías es posible encontrar esa postura. A mediados del siglo IX, dentro del monasterio de Prüm, se lanzaron fuertes ataques a la ecuación entre arte suntuoso y santidad, tachando tal concepción de «pensamientos estúpidos e irreligiosos»[96]. El significativo desarrollo aquí implícito –más allá de la reforma litúrgica y del extremismo de Claudio de Turín– es que las deliberaciones del episcopado permanecen en el reino estéril de una guerra de pura apariencia, privada de todo contacto con la realidad, contra Oriente; el verdadero fruto del monaquismo es autóctono y pertenece a las exigencias reales que se confrontaron con la cultura artística del Occidente medieval.

---

[92] Dungal de Saint-Denis, *Adversus Claudium;* Giona de Orleans, *De cultu imaginum.*
[93] *Liber de imaginibus sanctorum*, 33, que se puede atribuir, una vez más, a Agobardo.
[94] Ardo, *Vita Benedicti*, 5, 17.
[95] Candidus, *Vita Eigili*, 10.
[96] *Historia sanctorum Chrysanti et Dariae*, 9.

La época románica y la primera época gótica

La cultura monástica gozó de autoridad desde la época más antigua (los Padres del desierto, Jerónimo, Agustín, Juan Crisóstomo, etc.). Con el renacimiento del siglo XII (*ca.* 1050-*ca.* 1250.), la gran riqueza que afluyó a los monasterios y la creciente red social que se desarrolló por las prácticas relacionadas con el culto a los muertos (ese vuelco de la economía relacionada con lo sagrado que se basó en el *Officium Defunctorum*) y por la veneración de las reliquias, llevaron a una «crisis fruto de la prosperidad», una crisis que puso en entredicho, precisamente, esa integridad que, en primer lugar, había determinado tal prosperidad. En ese periodo, se hicieron cada vez más frecuentes fuentes escritas nacidas en el seno de la cultura monástica y relativas a la oposición hacia el arte, tantas que sólo aquí podemos mencionar algunas de las más importantes; fuentes que muestran cómo los argumentos utilizados anteriormente para oponerse al arte siguieron evolucionando, si bien con una fuerza y con un grado de articulación mucho mayor de cuanto había pasado antes.

El periodo previo a Bernardo de Claraval y a los cistercienses

Tal vez el enunciado más articulado sobre el valor de la imagen en sí –enunciado que, a pesar de estar integrado desde el punto de vista narrativo, sigue, en cambio, separado de preocupaciones de tipo social, tal como se han definido en este artículo– es la descripción única que Bernardo de Angers redactó después del 1020 de una obra del siglo XI integrada dentro del culto de las reliquias, practicado en el monasterio de Saint-Géraud de Aurillac, etapa de peregrinación. Según Bernardo, educado en Chartres y director de la escuela catedralicia de Angers, la mayoría de los miembros de la Iglesia compartían una tradición común *(mos, consuetudo)* –no una doctrina– en relación con el uso de las imágenes en la época en la que él escribía. Esa tradición común rechaza el uso de las esculturas para representar cualquier imagen, a excepción del crucifijo (así se manifestaron antes Cesáreo de Arlés y, después, los cistercienses); y mientras que las imágenes esculpidas de los santos no pueden ser aceptadas por el peligro de idolatría, las pintadas son toleradas. Él admitió, sin embargo, que esa tradición no se seguía en todas partes, dado que en la región con la que él tenía que ver, Auvernia, las costumbres eran diferentes. Con buena disposición y, al mismo tiempo, crítico hacia tal tradición regional –que en un cierto punto describe, efectivamente, como idólatra–, asume, en definitiva, una posición más o menos tolerante en relación con el uso de las imágenes, tachado de idolatría, sin considerarlo nunca como un ir más allá de la doctrina generalmente aceptada por la Iglesia[97].

Por muy precisa que pueda ser la noticia dada por Bernardo de Angers, fue en la esfera social, o intelectual y espiritual, donde se originan los puntos más habituales de

[97] Bernardo d'Angers, *Liber miraculorum sanctae Fidis*, 1, 13.

discusión. Por ejemplo, Odón de Cluny (879-942), uno de los eclesiásticos más influyentes de su época, critica el uso excesivo de oro y de otros materiales preciosos en las prácticas litúrgicas, y menciona algunos precedentes relativos a la venta de arte sacro para el rescate de prisioneros (uno de sus sucesores en Cluny, Mayolo, fue acto seguido tomado como rehén para obtener un rescate). Cluny condena las inversiones de dinero en obras de arte por parte de la jerarquía eclesiástica con el fin de atraer donaciones; recela del aceptar ganancias de tipo ilícito, pone en guardia contra el arte porque es una distracción para el espíritu, y activa todas las críticas sobre la base de los textos de Ambrosio, Jerónimo, Exuperio de Tolosa y Cesáreo de Arlés[98]. Uno de los biógrafos de Odilón de Cluny (*ca.* 962-1049), que fue, a su vez, uno de los sucesores de Odón, menciona el relato hecho por Ambrosio del caso de Lorenzo, cuando describe cómo Odilón vendió obras artísticas destinadas al uso litúrgico para ayudar a los pobres[99]. Odón de Tournai (*ca.* 1066-1113) consideró el empleo de materiales preciosos en la liturgia como algo que iba claramente en contra de la asistencia a los pobres[100]. Teofrido de Echternach († 1110) aplicó este principio a todo tipo de suntuosidad artística: arte litúrgico, arquitectura y manuscritos miniados[101]. Y también el gran reformador, Pedro Damián (1007-1072), criticó la difundida suntuosidad del arte, la saturación del lugar sagrado con emociones ligadas a los sentidos, los excesos en arquitectura, el peligro de la materialidad, y afirmó que el arte era una distracción para el espíritu[102]. Todo ello sucedió a raíz de una reforma litúrgica general que tenía como objetivo el uso de materiales «inapropiados» en el ajuar sagrado, una reforma promovida por eclesiásticos como Regino de Prüm, Burcardo de Worms, que en un pasaje cita el canon 36 del Concilio de Elvira[103], e Ivo de Chartres, y que representó un tipo de oposición al arte, si bien sólo bajo forma de una especie de «censura» sobre los materiales. La mayoría de estas críticas tuvieron un desarrollo más articulado e incisivo, si bien no hubo nadie tan cortante como Guiberto de Nogent, quien, al rechazar de manera tajante el uso de materiales suntuosos en los relicarios con el fin de atraer donaciones, escribe que el empleo de tales manufacturas artísticas en exposiciones y viajes estaba «al servicio de una avidez inmoral de amasar dinero»[104].

Todas éstas fueron sólo voces pasajeras, por muy grande que fuera la autoridad moral e institucional que podían haber adquirido. Con los cartujos tenemos otro ejemplo precoz de oposición al arte expresada a través de las normas monásticas, o sea, la expresión de todo un grupo social con el potencial, al menos, de una cualidad estable. Si bien tales reglas limitaban severamente el uso de materiales preciosos, como el oro, en las ceremonias litúrgicas –dado que ello suponía una relación con las donaciones, especialmente con las ganancias ilícitas–, sin embargo, siguen más la estela trazada por

---

[98] Odón de Cluny, *Collationes*, 2, 34.
[99] Iotsaldo, *Vita sancti Odilonis*, 1, 9.
[100] Hermano de San Martín de Tournai, *Liber de restauratione monasterii Sancti Martini Tornacensis*, 66-67.
[101] Teofrido de Echternach, *Flores*, 2, 4.
[102] Pedro Damián, *De institutis ordinis eremitarum*, 30; *id.*, *Epistulae*, 8, 2.
[103] Burcardo de Worms, *Decretum*, 3, 35.
[104] Guiberto de Nogent, *Gesta Dei per Francos*, 1, 4.

Cesáreo de Arlés que la de Bernardo de Claraval, debido a la ausencia de una auténtica apertura mental, tanto desde el punto de vista artístico como conceptual[105]. Constituyen, sin embargo, un testimonio significativo de un movimiento más importante que empezaba a tomar fuerza justo en ese periodo.

No faltan episodios de iconoclastia también entre los herejes. Hacia 1076-1096, Alberico, un sacerdote de Fougères, en Bretaña, profanó brutalmente una cruz. Pierre de Bruys expresó su rechazo con respecto a las iglesias y fue quemado vivo por una masa enfurecida en la hoguera hecha por él con algunas cruces. Y tanto las cruces como las imágenes fueron rechazadas por numerosos pequeños grupos heréticos: en Champagne a principios del siglo XI, en Limoges hacia el 1081 o, poco después, en Arras y Lieja hacia 1025, en Cambrai hacia 1137 y 1140, y en Périgueux hacia 1140-1147, y en los siglos XII y XIII por los cátaros y albigenses del sur de Francia. En definitiva, esta iconoclastia originada por motivaciones teológicas fue más una anomalía que una constante histórica del periodo aquí analizado, y no contó nunca con el apoyo popular del que gozaría, más tarde, durante la Reforma protestante.

Bernardo de Claraval, la reglamentación cisterciense en el ámbito artístico y la *Apología*

Tampoco hubo nada nuevo en los argumentos empleados por Bernardo de Claraval (1090-1153) y por los cistercienses. La novedad fue la profundidad del análisis y la amplitud de la articulación con las que Bernardo, el indiscutible autor del primer conjunto de reglas cistercienses sobre el arte, expresó su posición y, en sentido general, también la de su orden en relación con la oposición al arte. Hablo de «sentido general» porque está claro que la toma de posición sobre el arte de la primera generación cisterciense fue de tipo muy tradicional. Fue sólo con Bernardo y la segunda generación cuando la mencionada oposición, por la que la orden se hizo tan famosa en el siglo XII, fue codificada en una ley escrita[106]. Bernardo entró en Cîteaux en 1113. En una fecha imprecisa, entre 1115 y 1119, consiguió, con la ayuda de su círculo, que el Capítulo General Cisterciense aprobara un par de leyes extraordinariamente exhaustivas sobre el rechazo del arte[107]. En el plano literal, el artículo 10 limita el uso de los materiales preciosos en la liturgia, en lo posible sin violar las normas vigentes debidas a los reformadores de las ceremonias litúrgicas como Ivo de Chartres. El estatuto 20 prohíbe el uso de toda escultura o pintura en cualquier parte del monasterio por ser un medio de distracción para el espíritu, si bien (véase antes Cesáreo de Arlés y Bernardo de Angers) se permiten las cruces de madera pintadas. Sin embargo, a un nivel más profundo, el esta-

[105] Guigon de Châtel, *Consuetudines Carthusiae*, 40, 1-2: redactados en 1127, pero que reflejan, sin duda, una tradición legislativa precedente; cfr. Guiberto de Nogent, *De vita sua*, 1, 11.

[106] Cfr. Guillermo de Malmesbury, *Gesta Regum*, 4, 337, quien, sin embargo, está a la sombra de las luchas de poder internas en los cistercienses.

[107] C. Rudolph, «The "Principal Founders" and the Early Artistic Legislation of Cîteaux», en *Studies in Cistercian Art and Architecture*, vol. III, Kalamazoo, 1987, pp. 1-45.

tuto 10 constituye un rechazo de la concepción estética en el ámbito litúrgico (casi siempre atribuida al monaquismo cluniacense), que constituyó la base del culto a los muertos, uno de los dos componentes principales de la economía basada en lo sagrado del monaquismo del siglo xii. El artículo 20, lejos de constituir un simple rechazo del arte como distracción del espíritu, afecta al segundo de los dos elementos principales de dicha economía: el culto de las reliquias. Rechazando en bloque la escultura monumental y la pintura en el interior del monasterio, rechaza la función del arte como uno de los componentes importantes del culto de las reliquias (y asocia el rechazo de la economía ligada a las peregrinaciones), con una toma de posición diametralmente opuesta a la de la mujer, antes citada, que visitó Prüm a mediados del siglo xi para venerar las reliquias, pero que esperaba ver obras de arte. Sin embargo, tolerando las cruces de madera pintadas (los crucifijos bidimensionales), el estatuto 20 hacía comprensible la «ortodoxia» cisterciense al no rechazar del todo el uso de las imágenes, o sea, aceptaba la postura de Gregorio Magno sobre el uso de las imágenes para la educación del analfabeto y del inculto en el plano espiritual. Dado que la reforma contemporánea exigía que la instrucción del público analfabeto fuera fiada a la Iglesia secular, no tendría que haber excusas para tales imágenes en un monasterio organizado sobre la base de esta reforma, puesto que el monje no era inculto (el religioso que vivía en una abadía era, en la terminología del siglo xii, un letrado). Estas imágenes servirían sólo para provocar la distracción espiritual de quien era espiritualmente culto. Los cistercienses aceptaron así la posición casi doctrinal de Gregorio dentro de los límites de una interpretación literal, pero unida permanentemente a tal interpretación. No eran iconoclastas, se interesaron por los lazos sociales que se habían impuesto gracias al culto a los muertos y a la veneración de las reliquias, y por la amenaza intelectual y espiritual que el arte constituía para el letrado avanzado en el plano espiritual.

Como en el caso de la arquitectura, sólo en la reglamentación escrita de los cistercienses se especifican elementos de importancia secundaria (por ejemplo, las torres del campanario y la decoración pintada). Sin embargo, hubo una política precisa en lo que concierne a dimensiones, proyecto, ornamentación y materiales empleados en los monasterios cistercienses, todo relacionado con la oposición al arte y con la arquitectura suntuosa.

Bernardo mismo da un brillante paso en esta toma de posición en su *Apología* de 1125, el ataque más agudo contra el arte en su contexto histórico o intelectual y espiritual jamás escrito durante la Edad Media[108]. En esa obra, Bernardo recoge los principales argumentos ya adelantados, relacionados con la oposición al arte: el uso del arte para atraer donaciones, el empleo de oro y de otros materiales preciosos en la liturgia, la ecuación entre arte suntuoso y santidad, el arte como antagonista para la ayuda a los pobres y el arte como instrumento de distracción espiritual para el monje o el canónico corriente. En lugar de un tratado de tipo tradicional, traza una secuencia que va desde la base económica de la producción artística monástica hasta los medios artísticos con los que fue realizada, la recepción de un arte suntuoso por un amplio público, las objeciones de tipo social provenientes del extranjero y, en fin, las críticas de naturaleza espiritual generadas

[108] *id.*, *The «Things of Greater Importance»: Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Filadelfia, 1990.

por el mundo monástico. Con este modo de proceder, suscita otras cuestiones: la distinción entre un uso episcopal y uno monástico del arte; el debilitarse del aislamiento cenobítico; la creciente red social que, gracias al arte, podía desarrollarse entre el público con el culto de las reliquias; la intención de crear una saturación en el lugar sagrado por más que afecte a la mera facultad sensorial; el uso de formas híbridas y monstruosas (a partir de esa fecha, se verificó una sensible disminución del empleo de capiteles monstruosos en la arquitectura eclesiástica), y algunas cuestiones más. Puesto que en esta postura fue seguido por otros escritores de la orden cisterciense, como Elredo de Rieval y Guillermo de Saint-Thierry –quien parece fue la fuerza motriz en los capítulos generales en manos de los abades benedictinos en 1131 y en 1132, respectivamente, de Reims y de Soissons, que aceptaron la reforma y criticaron con gran fuerza el uso de un arte suntuoso–, la cultura artística occidental ya nunca fue la misma.

Después de la reglamentación cisterciense y la *Apología*

Seguramente, gracias al ejemplo ofrecido por Bernardo y por la reglamentación cisterciense en el terreno artístico –o sea, por la jerarquía eclesiástica más importante de Europa y por la orden monástica que se había expresado con más fuerza en la historia de la Iglesia–, se produjo una auténtica explosión de la tradicional oposición al arte, así como un aumento exponencial de la producción de arte suntuoso. Sólo podemos mencionar a algunos de los que se opusieron, y advertir cómo la mayor parte de las críticas se concentraron en el arte como antagonista de la asistencia a los pobres, en la incautación de ganancias ilícitas y en el arte como medio de distracción espiritual para aquellos que estaban espiritualmente avanzados (mientras que el segundo mandamiento perdía buena parte de su fuerza argumentativa): Abelardo, Arnaldo de Boneval, Honorio de Autun, Walter Daniel, Walter de Châtillon, Idung de Prüfening, Pedro Cantor, Alejandro Neckam, Hugo de Foglieto, Tomás de Froidmont y el autor del *Pictor in Carmine*, no se puede considerar que representen las mismas posiciones, y ninguno debe ser descrito como un iconoclasta. Elinando de Froidmont y, en menor medida, también Pedro Cantor o Conrado de Ebernach criticaron, efectivamente, la suntuosidad artística dentro de la misma orden cisterciense. Entre las otras órdenes religiosas que en ese periodo aceptaron formas de una reglamentación al arte se cuentan los grandimonteses, los gilbertinos, los franciscanos y los dominicos; los cartujos promovieron ulteriores restricciones, y los premostratenses mostraron cierta forma de oposición (sin embargo, aceptaron el uso del arte en su orden), si bien los ordenamientos de todas estas órdenes tienen que interpretarse dentro del estrecho contexto histórico de los mismos estatutos. Y el relato de Ambrosio sobre el caso de Lorenzo se citó en el *Decretum Gratiani* (c. 12, 2, 71). Si la mayor parte de la oposición al arte que se puso en práctica –y que no fue sólo pura retórica– está, indudablemente, silenciada por su propia naturaleza negativa, algunas revueltas de la población de Santiago de Compostela, de Laon, de Vézelay, de Chartres y de Reims parecen haber tenido como factor desencadenante, al menos en cierta medida, impuestos demasiado onerosos debidos a la construcción de imponentes obras de arquitectura. En efecto, nació un nuevo género litera-

rio –el «milagro de la construcción»– para justificar proyectos arquitectónicos, en algunos casos imponentes[109].

Para comprender la cultura artística medieval, tan importantes son aquellos que se expresaron a favor de una oposición al arte como los que reaccionaron a tales recusaciones, directa o indirectamente; por ejemplo, Hildeberto de Lavardin, Ruperto de Deutz, Mateo de Albano, Teófilo Prebístero, Gerhoh de Reichersberg y Guillermo Durando (que cita un informe del Concilio de Agde que, a su vez, remite al canon 36 del Concilio de Elvira, si bien Durando es favorable al uso del arte)[110]. En efecto, la oposición al arte tuvo repercusiones en la cultura artística de una manera que ni siquiera sus promotores podían imaginar. La mejor defensa es el ataque, y Suger de Saint-Denis (*ca.* 1081-1151), en el intento de refutar, por un lado, la acusación del arte como distracción para el espíritu de la persona culta y, por otro, de justificar su riquísimo programa artístico, replicó afirmando que el arte podía usarse de manera similar al estudio de las Escrituras por la persona espiritualmente avanzada, y sostuvo que las obras de arte en su posesión eran «accesibles sólo a los letrados»[111], o sea, que algunas de ellas exigían un nivel tan elevado de cultura especializada, desde el punto de vista espiritual, que podían, de hecho, no ser comprendidas por los espiritualmente incultos (el argumento de la carta de

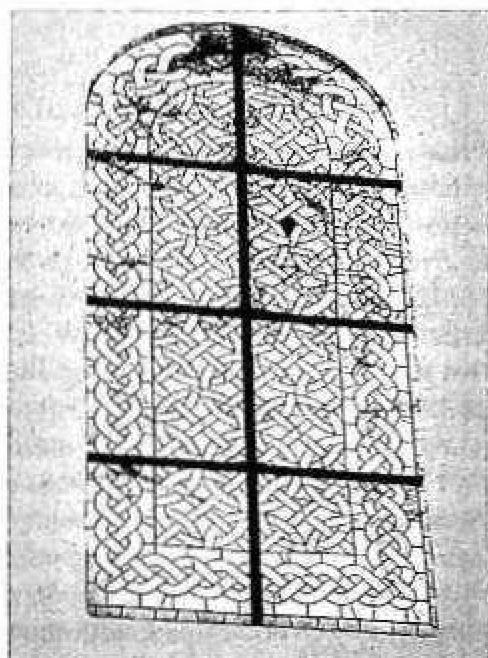


Figura 3. Aubazine (Francia central), abadía de Notre-Dame de la Nativité, vidriera con motivos geométricos y entrelazos, vidrio pintado *a grisaille*, *ca.* 1175

[109] *Id.*, *Building-Miracles as Artistic Justification in the Early and Mid-Twelfth Century* (*Radical Art History: Internationale Anthologie. Subject:* O. K. Werckmeister), ed. W. Kersten, Zúrich, 1997, pp. 398-410.

[110] Guillermo Durando, *Rationale Divinorum Officiorum*, 1, 3, 5.

[111] Suger de Saint-Denis, *De administratione*, 33.

Gregorio Magno). Si las preocupaciones más inmediatas de Suger fueron el prestigio y la voluntad de poner al día su abadía –el ligero misticismo derivado de Pseudo-Dionisio no tuvo una influencia determinante en su programa artístico en Saint-Denis–, el resultado para la historia del arte fue el gótico[112]. En efecto, la nueva concepción de las vidrieras debida a Suger tuvo tal éxito que en 1149-1150 los mismos cistercienses se vieron obligados a promulgar un nuevo estatuto –el canon 80 se podría definir como un enunciado pleonástico– que prohibía el uso de imágenes en las vidrieras (fig. 3) y en los manuscritos, formas de arte ambas que se adecuaban a los límites impuestos por la orden. Si Saint-Denis es el caso típico de un monasterio ligado a la tradición que había afrontado la reforma de modo poco convencido, más allá del Sena San Víctor constituyó el ejemplo de cómo una institución de frontera de la reforma coeva podía acercarse a la cuestión relativa al arte y a quien está espiritualmente avanzado mostrándose menos a la defensiva. Allí, Hugo de San Víctor realizó tal vez la obra de arte quizá más compleja de toda la Edad Media, la base para una brillante serie de lecciones tituladas *De Arca Mystica*, específicamente dirigidas al monje o al canónigo regular, a pesar de las afinidades institucionales, personales e intelectuales que Hugo podía tener con Bernardo de Claraval y con los cistercienses.

Conclusiones

Generalmente, en Occidente la oposición al arte sobre una base teológica fue habitual sólo en la primera época cristiana, mientras que los pocos iconoclastas y herejes de épocas sucesivas fueron fenómenos esporádicos. Aparte de esto, tanto un arte respetuoso de los límites como uno suntuoso raramente fueron objeto de discusión (con «arte suntuoso» entiendo el que va más allá de las normales, mínimas expectativas relativas a los materiales y a la elaboración de un particular grupo social o religioso en una determinada región y en una época dada). Mucho más importantes para la oposición al arte en Occidente fueron las argumentaciones de tipo social o intelectual y espiritual avanzadas en relación al grueso de la cultura, especialmente de la cultura monástica, sobre la base de una tradición que, gradualmente, había comenzado a ser objeto de veneración y que tenía que ser tenida en cuenta. Según el modo habitual, estos ataques se dirigieron contra el arte ostentoso (con «arte ostentoso» entiendo el arte que sobrepasa las normas del arte de lujo de un particular grupo social o religioso a causa del énfasis puesto en los materiales, en la elaboración, en las dimensiones y en la cantidad, así como también el tema escogido). En definitiva, el arte no fue algo que simplemente se acepta o se rechaza: su uso y sus límites podían variar de un grupo social a otro (el público de la obra de arte), fue sometido a ciertas limitaciones dentro de tales grupos sociales, y tenía que justificarse cuando superaba dichos delimites. En ese proceso, las elecciones fueron guiadas, en primer lugar, no por enunciados casi doctrinales, sino por cada tradición vigente dentro del grupo en cuestión.

[112] C. Rudolph, *Artistic Change at St-Denis: Abbot Suger's Program and the Early Twelfth-Century Controversy over Art*, Princeton, 1990.



Figura 4. Fra Angélico, Roma, Ciudad del Vaticano, capilla de Nicolás V, *San Lorenzo dando limosna a los pobres*, fresco, entre 1447 y1448.

Lejos de limitar el arte en sentido estricto, la oposición a él obró de manera dialéctica, contribuyendo a una cultura artística palpitante, actuando como una de sus fuentes de influencia más estimulantes, incluso a veces como una consciencia que lo mantuvo constantemente en observación. Aunque a menudo variaran de un periodo a otro según la importancia que se les otorgara, las justificaciones a favor del arte y las argumentaciones contra él fueron constantes. Sin duda, pudieron ser no sólo constantes, sino también –al igual que los otros factores– objeto de manipulación, como se puede verificar en la suerte corrida por la figura de Lorenzo, importante desde el punto de vista conceptual. La historia, que se utilizó mucho como precedente para la venta de objetos litúrgicos a favor de los pobres y para el rescate de prisioneros, aparece narrada con todo detalle en los frescos de Fra Angélico en la capilla de Nicolás V en el Vaticano, donde Lorenzo está representado mientras distribuye la limosna a personas indigentes de todo tipo: una madre soltera, un trabajador herido, una viuda con un niño, un mutilado, algunos huérfanos, un anciano, un discapacitado mental, un sordo y un ciego (fig. 4). Yendo más allá del relato de Ambrosio, tanto en lo que atañe a la extensión como a sus propósitos, el caso de Lorenzo se había convertido nada menos que en la cooptación dialéctica de uno de los grandes precedentes de la oposición al arte, dado que muestra cómo el impulso del acto realizado por Lorenzo no surge de Lorenzo mismo sino de Sixto II –actuando, en definitiva, de este modo como una justificación del arte ostentoso más que como oposición a él–. Al representar a Lorenzo que, con una riquísima vestimenta de diácono, distribuye limosnas a unos pobres bien vestidos dentro de una basílica imponente decorada con mármoles policromos, y al papa, también él con buenos ropajes, pero con una tiara sobre la cabeza mucho más rica que los bienes que había mandado repartir a Lorenzo (ninguno de los cuales es identificable con certeza como un objeto de arte litúrgico), los frescos no

evocan tanto el sentido dado a la narración por Ambrosio o por la primera época medieval cuanto la caracterización hecha por Bernardo de Claraval de la relajación de la Iglesia ante el arte ostentoso:

> [...] reviste sus piedras de oro y abandona desnudos a sus hijos. Está al servicio de los ojos de los ricos en detrimento de los pobres. Quienes son curiosos encuentran modo de deleitarse, pero los necesitados no tienen la posibilidad de sustentarse[113],

una perfecta ilustración de la ley eterna, fijada por Guillermo de Malmesbury, de la inevitable relajación de los principios originarios *(perpetua lex)*[114], que es también parte fundamental de la naturaleza dialéctica de la oposición al arte en Occidente.

---

[113] Bernardo di Claraval, *Apologia*, 28.
[114] Guillermo de Malmesbury, *Gesta Regum*, 4, 337.

3

Los grandes programas iconográficos

Joaquín Yarza Luaces

Prefacio

Poco antes del año 200, en Roma, Minucio Felices escribía la que se considera más bella apología de la Iglesia cristiana primitiva[1]. En el diálogo *Octavius*, que da nombre al texto, discute con Cecilio, pagano, defendiendo el cristianismo y refutando los errores que circulaban sobre él. Considera que no es necesario, sino inapropiado, representar la imagen divina y cree que no es razonable tener templos dedicados específicamente a su culto. No es sólo la expresión de una actitud que debía tener en la época otros muchos correligionarios, sino que parece más bien el anuncio de la tendencia anicónica de una parte del primer cristianismo.

Los inicios y el códice miniado

Sin embargo, poco años después (con anterioridad al 257), en la ciudad oriental de Dura Europos, se construyó o adaptó al culto una *domus ecclesia* decorada con frescos que incluían historias del Nuevo Testamento. Al otro lado de la misma calle, la comunidad hebrea utilizaba una sinagoga cuyos muros, rompiendo con su tradición anicónica, estaban cubiertos de un amplio programa temático veterotestamentario. Así pues, la libertad con la que contaba la diáspora había permitido a los judíos decorar con imágenes el espacio sagrado de la sinagoga, y los cristianos no se mostraban contrarios a esta idea. Analizando las pinturas del Antiguo Testamento, se llega a conclusiones muy diversas. Por una parte, resulta evidente que se tuvo que usar un material textual judío al margen de la Biblia. Por otra, la relación entre la comunidad cristiana y la judía debía ser más cordial de lo que se cree habitualmente. Por lo que respecta a la propuesta de Kurtz

[1] J. Quasten, *Patrología*, vol. I: *Hasta el Concilio de Nicea*, Madrid, 1968, pp. 462-463.

Weitzmann, según el cual habría que considerar, al margen de este ciclo, la existencia de un prototipo o modelo en un manuscrito ricamente historiado hoy perdido, surgen notables discrepancias[2]. En cualquier caso, es cierto que, al menos en un periodo inmediatamente posterior, se crearon grandes ciclos de imágenes bíblicas del Viejo Testamento, de los que se han conservado escasos ejemplos pero de notable importancia. Las diferencias que se pueden observar en algunos casos, ponen de manifiesto que, en diversos centros, se realizaron ricos códices independientes unos de otros.

Se ha sugerido que estos centros fueron Roma, Antioquía, Alejandría y Constantinopla, pero parece aventurado pensar que en dichas ciudades se realizaron todos los manuscrito que iban a servir de modelo a los artistas posteriores, incluidos los de la Edad Media avanzada. Por ejemplo, el *Evangeliario de Rabula* (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms Plut. 1.56) fue copiado por el escriba homónimo en el año 586 en el monasterio de San Juan de Zagba, en Mesopotamia, y en el caso del *Pentateuco Ashburnham* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms Nouv. acq. lat. 2334), aunque no se conoce el lugar exacto de su realización, todo hace pensar en el norte de África o, con menor probabilidad, en la península Ibérica. En particular, los indicios demuestran que no habría existido un manuscrito que comprendiese todo el texto bíblico ilustrado, ni siquiera el Antiguo Testamento. En el momento en que se decide ilustrar algunas partes, se eligieron preferentemente los libros históricos, que se prestaban más a ello. Por pura casualidad, se han conservado seis folios de un Libro de los Reyes que en origen debía tener en torno a sesenta. Conocido con el nombre de *Itala de Quedlinburg* (Berlín, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms Theol. lat. fol. 485), se remonta a los inicios del siglo v y podría haberse realizado en Roma[3]. Cada folio contiene cuatro escenas, de donde se deduce que el conjunto debía comprender entre doscientas y trescientas ilustraciones. Cada apartado dedicado a una historia se divide en diversos episodios. No tiene un programa definido, pero cabe resaltar el carácter narrativo, como en casi todos los códices aquí citados, confirmando la idea de que la intención de los ilustradores fue doble. Por una parte, estaba concebido como un manuscrito rico y costoso, en el que la ornamentación era muy importante. Por otra, existía una estrecha relación entre texto e imagen, con el fin de que esta última facilitase la memorización de lo recién leído[4].

---

[2] Kurt Weitzmann concibió una teoría sobre el origen de los ciclos de imágenes en el mundo helenístico romano, del rollo a la aparición del códice, en una obra clásica: *Illustration in Roll and Codex*, Princeton, NJ, [2]1970. En su opinión, dicha teoría se puede aplicar a los primeros manuscritos cristianos iluminados. Desde 1933-1934 se interesó por Dura Europos. El resultado final de sus estudios lo plasmó, con la ayuda de su discípulo Kessler, en K. Weitzmann y H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Dumbarton Oaks Studies 28, Washington DC, 1990. Entre los autores que piensan de un modo distinto, cfr. R. Stichel, «Ausserkanonische Elemente in byzantinischen Illustrationen des Alten Testamentes», *Romische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 69 (1974), pp. 159-181, y J. Gutmann, «The Illustrated Midrash in the Dura Synagogue Paintings: A New Dimension for the Study of Judaism», *American Academy of Jewish Research Proceedings* 50 (1983), pp. 91-104.

[3] H. Degering y A. Boeckler, *Quedlinburger Italafragmente*, edición facsímil, 1932.

[4] Durante la Edad Media se reencuentran otros ciclos importantes del Libro de los Reyes y del de los Jueces, pero sólo en el Oriente bizantino se replican los manuscritos abundantemente ilustrados de los siglos del Imperio medio. Por ejemplo, tenemos un Libro de los Reyes con los cuatro libros, los dos de Jueces y los dos de Reyes (Vaticano, ms Vat. Graecus 333), que podría remontarse al siglo XI. Los dos primeros libros están

Probablemente los primeros libros bíblicos y el Nuevo Testamento fueron objeto de particular atención. A partir del estudio de los octateucos bizantinos que nos han llegado en mejor o peor estado, y en ningún caso anteriores al siglo xi, se han elaborado distintas teorías. Por una parte, se ha hablado de un prototipo perdido de mediados del siglo iii o del iv[5], sin excluir la posibilidad de que este arquetipo fuese originalmente un pentateuco al que se habrían añadido los libros restantes hasta componer el octateuco[6]. Estas conclusiones se derivan del análisis de seis manuscritos conservados[7], entre los cuales el de Florencia (Biblioteca Medicea Laurenziana, ms Plut. 5.38) es el más antiguo y se puede datar en la segunda mitad del siglo xi. Esta hipótesis, sin embargo, ha sido enérgicamente rechazada por John Lowden, que propone retrasar el prototipo a un periodo entre 1050 y 1075; por lo tanto, si se acepta su teoría, el ciclo no tendría ningún vínculo con la época en la que se pudo crear[8]. Es probable que la explicación de Lowden no sea convincente. En cualquier caso, estamos hablando de obras que fueron copiadas en Oriente.

Por lo que respecta a la traducción en imágenes, el Génesis siempre será un libro privilegiado entre los del Antiguo Testamento. En la Tardoantigüedad se lo consideró digno de ser copiado en lujosos manuscritos, a veces tintados de púrpura. Entre lo que se ha conservado de los ejemplares de la época, cabe mencionar los restos de los llamados Génesis Cotton (Londres, British Library, ms Cotton Otho B. VI) y *Génesis de Viena* (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, cod. Theol. Gr. 31). El *Génesis Cotton* se quemó prácticamente en su totalidad en 1731, pero de los cerca de trescientos folios que debía tener en origen, se lograron salvar diversos fragmentos. Antes de su casi completa destrucción se hicieron algunos dibujos que han llegado hasta nosotros y que permiten reconstruir el aspecto que debió tener el manuscrito en el momento de su terminación, probablemente en Alejandría entre el siglo v y el vi. Tal vez sea tan conocido porque, ya sus miniaturas, ya las de un códice en el que se copió, se utilizaron, en el siglo xiii, para los cartones de los mosaicos de las cúpulas del atrio de San Marcos en Venecia[9]. El ejem-

---

bastante más iluminados que los dos últimos, sumando en total 104 miniaturas, con 169 escenas. Tiene carácter narrativo y sigue el último libro del octateuco (J. Lassus, *L'illustration byzantine du «Livre des Rois»: Vaticanus Graecus 333*, París, 1973).

[5] Véase la monumental edición completa, disponible hoy, de todas las miniaturas con un ensayo en el que Weitzmann reafirma las teorías propuestas muchos años antes, compartidas, aunque tras una revisión, por su colaborador Massimo Bernabò, en K. Weitzmann y M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton, NJ, 1999, 2 vols.

[6] K. Weitzmann, «The Origins of the Illustrations of the Octateuchs», *ibid.*, pp. 299ss.

[7] En realidad, si bien son seis los conocidos, uno de ellos, que se encontraba en la Escuela Evangélica de Esmirna, fue destruido por el fuego en 1922.

[8] J. Lowden, *The Octateuchs: A study in Byzantine Manuscript Illustration*, University Park, Pa., 1992. Diversas opiniones que refuerzan la de Weitzmann se encuentran en H. L. Kessler, «Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity», *Kairos. Zeitschrift für Religionswissenschaft und Theologie* 32-33 (1990-1991), pp. 53-77; E. Revel-Neher, «Some Remarks on the Iconographical Sources of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes», *ibid.*, pp. 78-97.

[9] El estudio más completo es el de K. Weitzmann y H. L. Kessler, *The «Cotton Genesis». British Library, Codex «Cotton» Otho B VI*, Princeton, NJ, 1986. Sobre la relación con los mosaicos de Venecia, cfr. J. J. Tikkanen, *Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel* [1889],

plar más extraordinario es, sin duda, el otro manuscrito, el *Génesis de Viena* (cfr. vol. I, lám. 21). Se ha calculado que el códice Cotton debió tener unas trescientas treinta escenas, pero el de Viena quizá lo superaba, porque hay cuarenta y ocho en sus veinticuatro folios, y se supone que en origen tenía noventa y seis, lo que elevaría el número de ilustraciones a unas cuatrocientas. Llama la atención el hecho de que se tintase de púrpura, por lo que alguno sostiene que se realizó en Constantinopla, en los talleres imperiales[10]. Y se enriqueció aún más, si consideramos que el pasaje que encabeza cada folio está escrito con unciales de plata. Debajo, hay una escena miniada. Asimismo, se distingue la mano de tres miniaturistas. En general, las ilustraciones corresponden al texto bíblico canónico, pero se han incorporado muchos elementos nuevos, cuyo origen sólo se ha podido explicar en algunos casos. Para ilustrar esta riqueza, se ha analizado la historia de José, conservada parcialmente, que contaba los hechos con extraordinario detalle. En cualquier caso, no se puede descartar la idea general de que las ilustraciones tienen un sentido narrativo evidente y de que el programa consiste únicamente en la historia bíblica en sí. Pero, aunque las intenciones que guían a los miniaturistas sean siempre las mismas, el sistema de representación varía.

Uno de los códices sobre los que más se ha escrito, sin que se haya llegado a acuerdo alguno, es el *Pentateuco Ashburnham*, del siglo VII. Se conservan dieciocho folios de un total calculado en casi setenta. Cada uno comprende una gran escena en la que se desarrolla la historia, con una concepción ilusionista. El número de las escenas debía ser muy elevado, y la mayor parte se vincula al Génesis. Asimismo, resulta bastante singular la composición de cada historia, completamente distinta de las otras. Algunos elementos parecen apuntar a su realización en el norte de África (Cartago) o en la propia península Ibérica, que en el siglo VII conoce un momento de renacer, con un relativo número de manuscritos iluminados, hoy totalmente perdidos[11]. Llegó a Tours, donde se utilizó para las pintura murales románicas de Saint-Julien[12].

Más que el Nuevo Testamento, son los evangelios los que constituyen el tema de otro capítulo de grandes ciclos de imágenes en la Antigüedad tardía. Los pocos restos que se han conservado dejan ver que la miniatura se podía colocar en prácticamente cualquier parte del manuscrito. Por ejemplo, en el *Evangeliario de Rossano* (Rossano Calabro, catedral), fechado en el siglo VI, todas las imágenes se encuentran al principio, antes del

---

Soest, 1972. Nuevas precisiones en K. Weitzmann, «The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures», en O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, Ill., 1984, vol. II, pp. 105ss. Se entreven trazas del *Génesis Cotton* en el llamado *Tápiz de la Creación* de la catedral de Gerona. Véase P. de Palol, «Une broderie catalane d'époque romane: le Génèse de Gérone», *Cáhiers Archéologiques* VII (1956), pp. 197ss. Luego, *id.*, *El tapís de la Creació de la catedral de Girona*, Barcelona, 1986, pp. 94ss.

[10] K. Weitzmann, *Manuscrits gréco-romains et paléochrétiens*, Paris, 1977, pp. 21ss., cree que tenía orígenes siríacos, pero sus argumentos son débiles, como, por ejemplo, la diferencia estilística con el *Dioscórides* de Viena (Viena, Nationalbibliothek, cod. Med. Gr. 1).

[11] Ejemplos de interpretaciones diferentes son B. Narkiss, «Towards a Further Study of the Ashburnham Pentateuch», *Cahiers Archéologiques* XIX (1969), pp. 45-49; J. Gutmann, «The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch Miniatures», *Jewish Quarterly Review* XLIV (1953), pp. 55-72.

[12] A. Grabar, «Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours», *Cahiers Archéologiques* IX (1957), pp. 329-341.

texto. En este caso, muchas se han elegido para visualizar los textos utilizados en la liturgia y ocupan todo el folio. Contrariamente a otros ejemplos, aquí comprobamos que determinadas composiciones derivan de modelos murales o de mosaicos parietales[13]. Este manuscrito, como otros similares, se colocaba sobre el altar y tenía marcapáginas que facilitaban la lectura cuando la liturgia lo requería. Es posible que en Oriente se hicieran ejemplares más ilustrados, de los que derivarían algunos manuscritos bizantinos del siglo XI o XII, como el ms gr. 74 de la Bibliothèque Nationale de France.

Muy distinta es la distribución de las imágenes en el llamado *Evangeliario de Rabula* ya citado[14]. No faltan las escenas descriptivas, ubicadas en el margen de los cánones que preceden al texto correspondiente, u otras a folio entero, grandes escenas que remiten a ejemplos previos pertenecientes al arte monumental. Pero hay también otras imágenes, como las de los evangelistas, que ponen de manifiesto cómo, en su conjunto, este gran manuscrito no presenta un programa narrativo definido, al contrario de cuanto habíamos visto hasta ahora.

La transición al arte monumental

Es evidente que, en los primeros siglos del cristianismo, se crearon grandes ciclos de imágenes sacados de la Biblia, de carácter preferiblemente narrativo, en lujosos códices en los que el *ornatum* era importante, lo mismo que el deseo de hacer familiares las historias bíblicas, para memorizar mejor los temas. En paralelo, quizá un poco más tarde, parte de estos ciclos comenzó a hacer su aparición en el arte monumental. Hemos comentado que en Dura Europos, en la primera mitad del siglo II, en la paredes de una sinagoga y en las de una casa cristiana, se pintaron ciclos del Antiguo y del Nuevo Testamento. En la sinagoga, la elección de los temas no fue casual; con ellos se quería representar al pueblo judío como pueblo elegido por Dios, al tiempo que se explicitaba la protección divina. Menos claro resulta el que se tratase de una reacción contra el cristianismo, con el que en diversas ocasiones había seguido teniendo ciertos roces[15].

En el arte cristiano no se ve un programa monumental tan amplio y complejo hasta al menos un siglo más tarde. Es bien sabido que, en cuanto a sus orígenes, las catacumbas tuvieron gran importancia; no obstante, la llamada catacumba de Via Latina en Roma es un caso particularmente interesante por la extensión y abundancia de imágenes y por la

---

[13] W. C. Loerke, «The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels», *The Art Bulletin* 43 (1961), pp. 171 ss.; *id.*, «The Monumental Miniature», en K. Weitzmann *et al.*, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, NJ, 1975, pp. 61-97.

[14] C. Cecchelli, G. Furlani y M. Salmi, *The Rabula Gospels*, edición facsímil, Olten-Lausana, 1959.

[15] Han tratado de estudiar el programa R. Wischnitzer, *The Messianic Theme in the Paintings of the Dura Synagogue*, Chicago, Ill., 1948, cuyo título indica las intenciones del autor. Además, cfr. J. Gutmann, «Early Synagogue and Jewish Catacomb Art and Its Relation to Christian Art», en H. Temporini y W. Haase (eds.), *Aufstieg und Niedergang der romischen Welt*, vol. II, Berlín-Nueva York, 1984, pp. 1.313-1.342, en el que, como en Kessler, se indicant los paralelismos entre este y otros ciclos cristianos un poco posteriores. Por último, véase H. L. Kessler, «Program and Structure», en Weitzmann y Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue*, cit., pp. 153-183.

presencia de señales que indican que fue un lugar en el que se sepultaron cristianos y paganos[16]. En distintos cubículos hay escenas de los dos Testamentos, que aquí se representaron por primera vez en el ámbito cristiano. En el cubículo C se despliega un ciclo de imágenes veterotestamentarias a las que se contrapone la figura de Cristo en el centro de la cubierta[17]. Se ha fechado (William Tronzo) en la primera década del siglo IV. Precisamente es importante por la presencia de un ciclo del Viejo Testamento que se pone en relación tipológica con el Nuevo; determinados momentos del primero prefiguran otros del segundo. Se trata de un sistema de interpretación que se encuentra con mucha frecuencia entre los escritores cristianos y que, a partir de este momento, se introduce también en la formas artísticas. Tal vez se concibió de este modo el programa de las puertas de madera de la iglesia romana de Santa Sabina (en torno al 432 d.C.), constituido por veintiocho paneles con escenas: nos han llegado dieciocho, lo que torna difícil comprehender el significado del programa, si bien todo hace pensar que la presencia de escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, con particular atención a la Pasión, indica al menos un importante componente tipológico. Se da mucha importancia a Moisés, y en el Nuevo Testamento se advierte una precoz Crucifixión.

A partir del momento en que, por voluntad de Constantino (313), el cristianismo pudo manifestarse libre y públicamente, su actitud cambia y se da comienzo de inmediato a la construcción de edificios nuevos o a la adaptación de otros preexistentes. Se impone la necesidad de cubrir los muros internos con imágenes a partir de cierta altura, por encima de las placas de mármol, mientras el exterior, en general, es de gran sencillez. Entre los edificios más antiguos y solemnes dedicados a los mártires, y entre los más profusamente decorados, se encuentra el mausoleo de Santa Costanza (Roma, *ca.* 337-361), en el que fue enterrada Constantina, hija del emperador Constantino. Se conservan los excelentes mosaicos de la bóveda circular del deambulatorio exterior, con motivos aparentemente paganos (escenas de vendimia), razón por la que se lo consideró erróneamente un templo de Baco[18]. Esta hipótesis se vio reforzada por la pérdida de todos los mosaicos que decoraban la cúpula; sin embargo, gracias a una serie de acuarelas (*ca.* 1538-1540) realizadas por el artista y escritor portugués Francisco de Holanda sabemos que estaba dividida en dos niveles: en el inferior había diversas escenas del Antiguo Testamento (Susana y los viejos, Elías, Tobías, Moisés en el monte Horeb...), mientras que ciertos indicios permiten deducir que en el superior había escenas sacadas de los evangelios[19]. Ciertamente nos encontramos frente a un programa tipológico y soteriológico más complejo que el que se advierte en los grandes sarcófagos coetáneos. Bastantes años después, la emperatriz Gala Placidia mandaba erigir en Rávena el mausoleo que hoy lleva su nombre y del que, a pesar de las restauraciones y reconstrucciones del siglo XIX, aún se puede ver el efecto espacial y cromático original. Al lado de grandes y loables paneles decorativos, vemos escenas simbólicas con significado salvífico, como los ciervos

---

[16] A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Ciudad del Vaticano, 1960.

[17] W. Tronzo, *The Via Latina Catacomb*, University Park, Pa., 1986, pp. 51ss.

[18] K. Lehmann, «Santa Costanza», *The Art Bulletin* 37 (1955), pp. 193ss.

[19] H. Stern, «Les mosaïques de l'église de Sainte Constance à Rome», *Dumbarton Oaks Papers* 12 (1958), pp. 159ss.

que se acercan a abrevar en la Fuente de la Vida, las palomas que beben de una vasija, el Buen Pastor, etc., al tiempo que se distinguen escenas cuyo significado resulta difícil explicar, figuras de apóstoles, etc. En ambos casos, el significado del programa iconográfico es el mismo, pero los motivos elegidos y hasta el tipo de escenas son muy diferentes, hecho que indica la existencia de programas funerarios en los sarcófagos y en el arte monumental, pero también que no se había concebido un modelo con variantes. Por otro lado, queda patente el interés en un arte funerario figurativo.

En lo relativo a las basílicas, la situación es muy distinta. Hay que tener en cuenta el hecho de que las historias se debían ubicar en un ámbito sagrado organizado jerárquicamente. La zona principal era la del ábside, ocupada por los oficiantes y por religiosos. Luego venía el espacio de las naves. En los primeros siglos, en el lado oeste se encontraba el muro divisorio que separaba el lugar destinado a los bautizados del de los catecúmenos. En consecuencia, se puso particular cuidado en la organización del presbiterio, la zona que primero se iba a cubrir de mosaicos (bóveda y muros absidiales). Todo hace pensar que, incluso en los tiempos más remotos, se trató de representar en la bóveda, de diversas formas, una teofanía o manifestación de Dios.

La primitiva basílica de San Pedro se erigió en torno a los años 370-375, y en la zona de la cúpula había una inscripción, hoy desaparecida pero conocida por transcripciones, que hacía alusión al templo. Nada queda del mosaico, quizá porque por primera vez sufrió daños en el siglo v y posteriormente fue sustituido o restaurado en varias ocasiones, repitiendo siempre la misma escena representada en la primera versión[20]. En ella aparecía Cristo en majestad sentado en un trono bajo la bóveda celeste, con san Pedro y san Pablo y dos palmeras a los lados. Debajo, a Cristo lo sustituía el cordero o *Agnus Dei*, su imagen simbólica, entre los apóstoles interpretados metafóricamente como doce ovejas, y, al fondo, las ciudades de Jerusalén y Belén, iglesias de los judíos y de los gentiles[21]. Hacia 402-417 se realizó en la iglesia de Santa Pudenziana (Roma) el mosaico absidal (Fig. 1) que representa a Cristo entronizado, modelo del arte triunfal, como maestro y en majestad con nimbo, derivado de las figuras imperiales romanas[22]; en él se despliega una inscripción en la que las primera palabras lo califican como *dominus ecclesiae*. Detrás vemos la Jerusalén celeste y, en el centro, una cruz gemada triunfante y los símbolos de los evangelistas. A ambos lados de Jesús, los apóstoles: los más cercanos son san Pedro y san Pablo, coronados por las personificaciones de la *ecclesia ex circuncisione* y la *ecclesia ex gentibus*. Es interesante la presencia de los símbolos de los evangelistas, que comparecen por primera vez en una obra monumental, y de conceptos personificados por figuras fe-

---

[20] J. Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, 1997, p. 32 (edición original en inglés de 1970).

[21] La última reelaboración antes de que fuese destruido se llevó a cabo con seguridad durante el pontificado de Inocencio III, que se hizo representar junto con una imagen de la Iglesia: A. Iacobini, «Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano», en M. Andaloro *et al.* (eds.), *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Roma, 1989, pp. 119-129. Sobre el significado de la restauración de Inocencio III, sobre su imagen y sobre la de la Iglesia, véase A. Paravicini Bagliani, *Le Chiavi e la Tiara*, Roma, 1998, pp. 43-60.

[22] A. Grabar, *L'empereur dans l'art chrétien*, París, 1936, p. 196. En general, véase V. Pace, «Immagini sacre nei programmi figurativi della Roma altomedievale (v-ix secolo): Livelli di percezione e di fruizione», en *id.*, *Arte a Roma nel Medioevo*, Nápoles, 2000, pp. 269-286, que comienza con el análisis de Santa Pudenziana.

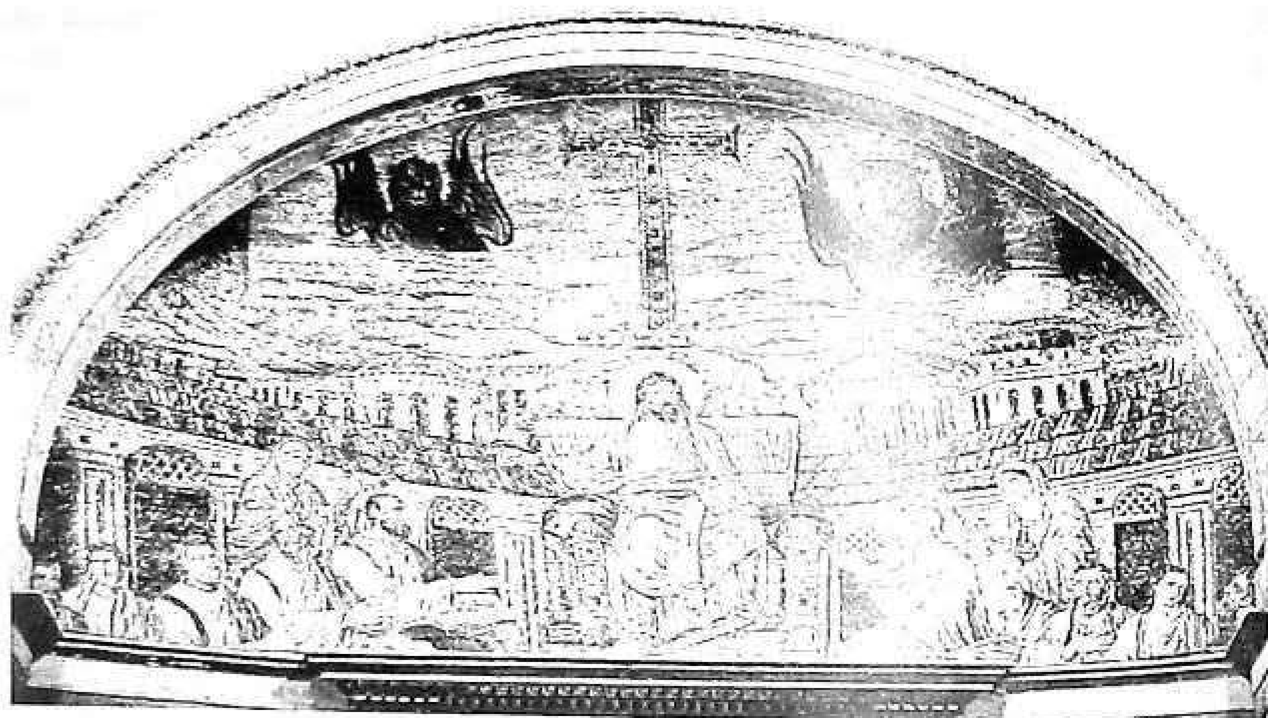


Figura 1. Roma, iglesia de Santa Pudenziana, bóveda absidal, Cristo en Majestad rodeado por los apóstoles, mosaico, 402-417.

meninas, que iban a gozar de gran éxito durante toda la Edad Media[23]. San Juan de Letrán era la segunda iglesia de Roma, sede episcopal de la ciudad. Fue construida en el siglo IV y, en el V, se decoró con mosaicos, destruidos tras diversos cambios. Es probable que el ábside lo ocupase en origen una imagen de Cristo de cuerpo entero, anterior a la existente en la iglesia romana de San Cosme y San Damián, fechada en torno a 520-530[24]. El mosaico actual es obra de Iacopo Torriti y Iacopo da Camerino (1290), pero se ha sugerido[25] que tal vez recoja, con algunas variantes, el original[26]. Existen otras teofanías, como la Transfiguración en la iglesia del monasterio-fortaleza de Santa Catalina del Sinaí (548-565), levantado por Justiniano. El Cristo siríaco de pie y nimbado encerrado en una mandorla hace un gesto de bendición entre Elías y Moisés, mientras que a sus pies están san Pedro, san Juan y Santiago el Mayor. En el friso que rodea el conjunto, están los bustos de los apóstoles, dieciséis profetas y personajes de la época, mientras que más abajo se distinguen episodios de la vida de Moisés[27].

---

[23] G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma, 1967, pp. 55-76; E. Dassmann, «Das Apsismosaik von S. Pudentiana im Rom», *Römische Quartalschrift* 65 (1970), pp. 67 ss.

[24] G. J. Hoogewerff, «Il mosaico absidale di S. Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti* 27 (1955), pp. 297-326.

[25] C. Cecchelli, «A propósito del mosaico dell'abside lateranense», *Miscelanea Bibliothecae Hertziana* (1961), pp. 13ss.

[26] Sobre la iconografía del ábside a partir del siglo IV, véase, en general, C. Ihm, *Die Programme der Christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zu Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960.

[27] K. Weitzmann, «The Mosaic in the Saint-Catherine's Monastery in Mount Sinai», *Proceedings of the American Philosophical Society* 110 (1960), pp. 392-405.

En definitiva, el ábside principal es elegido como soporte de una teofanía cuya formulación irá cambiando con el transcurso de los siglos. En el año 431, el Concilio de Éfeso decidió que la Virgen debía ser considerada Madre de Dios. De este modo se vio reforzado un culto ya existente, y se multiplicaron los iconos dedicados a María con el Niño, figura que, a partir de una determinada época, comienza a ocupar la bóveda absidal. Al mismo tiempo, en Oriente, en algunas iglesias con cúpula central, ésta se cubre con un Pantócrator o con un Dios en majestad. De este modo, la parte más importante empieza a desplazarse al centro, mientras que el ábside pasa a ocupar el segundo puesto en el orden jerárquico y se destina a la Virgen con el Niño, flanqueada por los arcángeles Gabriel y Rafael. Destaca en torno al 550 la Virgen con el Niño entronizada entre arcángeles y santos de la basílica de Porec, con una inscripción en latín a sus pies en la que se dice que fue realizada por voluntad del obispo Eufrasio. En realidad, todo esto formaba parte de un programa mucho más amplio, que implica directamente al obispo, representado al lado del archidiácono Claudio y de su hijo Eufrasio. En el arco triunfal quedan unos pocos fragmentos de una Transfiguración, y en el lado occidental el tema anunciaba el Juicio Final. El papa había llamado la atención al obispo por sus tendencias monofisitas, de ahí que el programa sea un signo del retorno a la ortodoxia[28]. Tal vez de fecha posterior es el complejo de la pequeña iglesia de la Panagia Angeloktistos en Kitti (Chipre), con una Virgen con el Niño de pie flanqueada por los arcángeles. En Roma aparece por primera vez en los frescos de Santa Maria Antiqua, del siglo VI.

La utilización de imágenes en el arte cristiano no se llevó a cabo sin una agria polémica, pues tanto en Oriente como en Occidente eran muchos los que creían que hacerlo suponía caer en la idolatría, por lo que se declaraban de forma vehemente y agresiva contrarios a su uso. En Occidente todo se resolvió de modo pacífico, pero son bien conocidas la iconoclastia bizantina y la influencia que tuvo en el Imperio durante más de un siglo.

Como consecuencia de esta actitud, el papa Gregorio Magno, en torno al año 600, escribió una célebre carta a Severo, obispo de Marsella[29], en la que le reprende con severidad por haber ordenado eliminar algunas pinturas con imágenes. Por una parte, está de acuerdo con él en cuanto a la prohibición de adorarlas, pero se muestra contrario a su destrucción, ya que en el ambiente en el que se divulgaban estas pinturas tenían un valor catequético y didáctico para las personas que no sabían leer y recurrían a las imágenes para aprender:

> Adorar las imágenes es una cosa; enseñar con su ayuda, otra. Las imágenes son para los ignorantes lo que la escritura para las personas doctas, pues por su intermediación ven lo que deben recibir: leen en ellas lo que no pueden leer en los libros.

[28] Beckwith, *Arte paleocristiano*, cit., pp. 133-136.

[29] Gregorio Magno, *Epistole*, libro XI, n. 13, en J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. LXXVII, cols. 1.128-1.130, Cfr. también J. Yarza Luaces, *Fuentes de la Historia del Arte*, vol. I, Madrid, 1997, pp. 144-146, pero sobre todo C. M. Chazelle, «Pictures, Books and the Illiterate. Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseille», *Wold and Image* 6 (1990), pp. 138-153.

En este preciso momento nace uno de los *topoi* de mayor éxito en la Edad Media, que será retomado ocasionalmente en los periodos carolingio y románico. No se le puede negar su valor, aun cuando el arte cristiano es algo más que una Biblia para los analfabetos.

En esa época, en algunas iglesias los muros de la nave principal se llenan con ciclos del Antiguo Testamento, como si se hubiese tenido en cuenta la advertencia de Gregorio I, que, por otra parte, no había sido el primero en formularla. A comienzos del siglo v, Paulino de Nola, al referirse a su propio santuario, decía que los parroquianos eran analfabetos mas creyentes, y que su fe era estimulada por la contemplación y la lectura de las imágenes. El gran poeta hispano del siglo IV Aurelio Clemente Prudencio escribe un texto, denominado *Dittochaeum*, en el que describe en diversos *tituli* escenas de la historia bíblica ubicadas en las naves de alguna iglesia hispana desconocida o perdida[30]. Comienza con Adán y Eva, y continúa con veinticuatro escenas del Antiguo Testamento. Luego empieza a describir otras veinticinco, de la Anunciación al Apocalipsis, de las que cita el Cordero que abre el libro de los siete sellos rodeado por los veinticuatro ancianos.

Las naves de la basílica de San Pedro estuvieron cubiertas a ambos lados por un impresionante conjunto de frescos, en los que historias del Antiguo Testamento se confrontaban a otras del Nuevo; conocemos gran parte de ellas gracias a una serie de dibujos y acuarelas. Causaron una gran impresión y sirvieron de modelo a otros lugares[31].

La primera gran basílica en la que se conserva un gran ciclo de este tipo es la de Santa María la Mayor en Roma. Construida por el papa Liberio (352-266), fue luego reedificada y dotada de mosaicos por Sixto III (432-440), responsable del conjunto que cubre el arco triunfal y las zonas altas de la nave central, aunque no se sabe si también es cosa suya el de la bóveda absidal, destruido a finales del siglo XIII[32]. El arco triunfal, que originalmente servía de marco al propio ábside, comprende un ciclo del Nuevo Testamento sacado directamente de los evangelios, con la excepción de una escena, procedente del evangelio apócrifo del Pseudo-Mateo (Fig. 2). El ciclo se centra en una imagen de la *etimasia*, de carácter escatológico, reforzada por la presencia de las representaciones de Jerusalén y Belén, que ya hemos visto. El programa se ha puesto en relación con la idea del primado de la sede romana, expresado por Sixto III en la inscripción «Xystus episcopus plebi dei» situada en la clave del arco[33]; no obstante, hay que tener presente que son fechas demasiado tempranas para que en Roma se pudiese manifestar una ideología tan acabada, característica de la Edad Media más avanzada[34]. En fechas más recientes se ha

[30] No todos los estudiosos aceptan esta explicación. Véase la interpretación principal, en C. Davis-Weyers, «Komposition und Szenenauswahl im *Dittchaeum* des Prudentius», en *Studien zur spätantiken und bizantinischen Kunst Fr. W. Deichmann gewidmet*, III, Bonn, 1986, pp. 19ss.

[31] H. L. Kessler, «La antica basilica di san Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali», en Andaloro *et al.* (eds.), *Fragmenta Picta*, cit., pp. 45-64.

[32] En la época, tuvo una notable importancia por las informaciones gráficas que ofrecía. C. Cecchelli, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Turín, 1956.

[33] U. Schubert, «Der politische Primatanspruch des Papstes, dargestellt am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore in Rom», *Kairos* 123 (1971), pp. 194ss.

[34] V. Saxer, *Sainte-Marie-Majeure. Une basilique de Rome dans l'histoire de la Ville et de son Église*, Roma, 2001, p. 52.

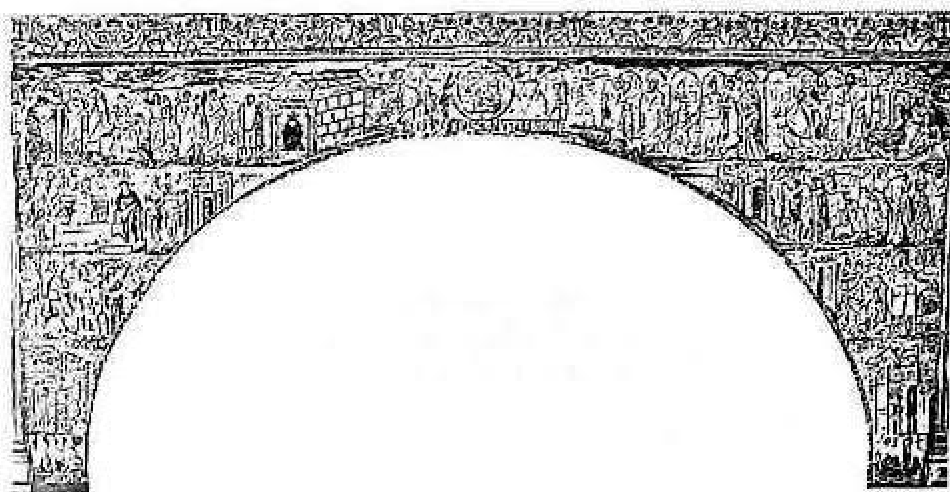


Figura 2. Roma, basílica de Santa Maria Maggiore, arco triunfal con escenas de la infancia de Cristo, mosaico parietal, 432-440.

resaltado su valor escatológico[35]. Los mosaicos de la nave principal, que en origen eran cuarenta, están dedicados al Antiguo Testamento y se han atribuido a los mismos talleres y a la misma época del arco triunfal[36]. Los veintiuno del lado norte corresponden al Génesis, y los últimos siete a ambos lados, a la historia de José. La intención dominante, en el momento de su elección, es didáctica. Pretenden dirigirse al fiel mediante imágenes de salvación, para luego llegar al misterio de Cristo en el arco triunfal[37]. Lo mismo vemos en Sant'Apollinare Nuovo de Rávena, de principios del siglo VI.

En cuanto a Santa María la Mayor, tal vez cabe considerar que, dado que todos los ciclos se concibieron y realizaron en poco tiempo, se deba delinear en el conjunto un programa iconográfico general, con los mosaicos perdidos del ábside en primer lugar, que según algunos debía estar presidido por la Virgen, hecho poco probable si se tiene en cuenta la época: era más lógico pensar en una nueva teofanía. Las imágenes de la base tienen una larga inscripción en la que se menciona a la Virgen, y que resulta muy significativa en el caso de esta iglesia, la primera en Roma dedicada a la figura de María, aun cuando su protagonismo iconográfico sea bastante reducido.

---

[35] Se han ofrecido explicaciones parciales, por ejemplo sobre cómo interpretar la Anunciación y la Huida a Egipto en cuanto metáforas visuales, tomando como punto de partida un sermón de León I para Navidad y Epifanía; J. Deane Sieger, «Visual Metaphor as Theology: Leo the Great's Sermon on the Incarnation and the Arch Mosaics at Sta. Maria Maggiore», *Gesta* 25, 2 (1987), pp. 83-91. Resulta difícil aceptar esta propuesta, por problemas cronológicos.

[36] B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden, 1975.

[37] Saxer, *Sainte-Marie-Majeure*, cit., p. 48.

La Alta Edad Media

En el periodo de transición entre la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media, la profunda crisis de Europa occidental tuvo inmensas consecuencias en el encargo de obras de arte, sin entrar a considerar problemas formales. La separación de Oriente resulta muy clara, aun cuando continuase produciéndose una influencia en dirección este-oeste, y a pesar de que algunos papas de Roma proviniesen del mundo bizantino. Aquí, después de los años críticos del asedio de Constantinopla por parte de los musulmanes, el emperador León III Isáurico logró superar el peligro, pero impuso la iconoclastia (736), prohibiendo las imágenes sagradas tanto en el ámbito religioso como en el civil. Habría que esperar al año 843 para que su culto se declarase ortodoxo, dando así inicio al periodo más brillante de la historia, la cultura y el arte bizantinos. Es el momento en que se comienza a dar forma a un género de programa iconográfico que se irá haciendo cada vez más rico con el paso del tiempo, si bien conservando los elementos esenciales de su formulación inicial[38]. Por una parte, se normalizan diversos tipos de iglesia de tamaño medio, con planta de cruz griega y cúpula sobre pechinas en el crucero, sobreelevada sobre un tambor cilíndrico que dota al interior de una mayor iluminación y hace que el edificio resulte más vistoso al exterior. En general, la liturgia no se muestra a los fieles. El programa se establece conforme a un orden jerárquico que se debe poner en paralelo no sólo con las teorías filosófico-místicas del Pseudo-Dionisio sino también con la propia organización jerárquica del Estado bizantino, en cuya cúspide se encuentra el *basileos*.

La parte más importante es, pues, la cúpula, cuyo significado cósmico y celestial viene confirmado por textos muy anteriores. En ella se ubicará el Pantocrátor, la Majestad de Dios, representado en un medio cuerpo de dimensiones gigantescas, que sostiene el Libro de la Revelación y bendice, rodeado de ángeles que pueden encontrarse, ya en la cúpula, ya en el tambor. En muchas iglesias, la cúpula se derrumbó y desapareció la imagen divina, que vemos en Dafne en el siglo XII. En una época temprana se puede datar una teofanía secundaria como la Ascensión en Santa Sofía de Tesalónica (finales del siglo IX). En un segundo nivel encontramos la *bema* y su entrada, donde se celebra la liturgia, cubierta por una semicúpula. Aquí se dispone la Virgen como *Theotokos*, Madre de Dios, con variantes: de pie con los brazos abiertos en postura de orante *(Blachernitissa)*, mostrando el camino *(Odighitria)*, etc. Custodian la entrada dos arcángeles vestidos como la guardia imperial, dado que tienen la misión de escoltar a la *Theotokos*. Por último, sobre bóvedas y muros, diversas figuras de santos, de medio cuerpo o de cuerpo entero, en medallones, siempre acompañados de inscripciones que los identifican, ya que portan pocos atributos que permitan reconocerlos.

Éste es el programa básico, pero bien pronto se sitúan en las pechinas diversas escenas de la vida de Cristo, empezando con la Anunciación (Katholikon de Hosios Lukas). Cuando las escenas se vuelven más numerosas, también se pueden distribuir por los muros, siempre acompañadas por figuras de santos (Nea Moni en Quíos). Se privilegia el muro

---

[38] En las páginas que siguen, que tratan del arte cristiano occidental, se hará una simple mención al arte bizantino; no obstante, es necesario hacer una referencia general a este programa en caso de que influya o se refleje en el arte de Occidente.

occidental, y en este caso se elige otra escena, conforme a la advocación de la iglesia, como, por ejemplo, la *Koimesis* o Dormición de la Virgen en Dafne. Además, comienza a tomar forma, tal vez en el siglo x, el Juicio Final, de compleja iconografía, que aparece primero en iconos, aún conservados (Santa Catalina del Sinaí), y luego en los frescos de las iglesias. Con el tiempo, y también en iglesias de planta basilical o de una sola nave, ocupará todo el muro occidental interior. Asimismo en fecha más tardía (siglo XI), la exedra del *bema* es ocupada por la Comunión de los apóstoles, y no falta la Anastasis o Descenso a los infiernos, ya sea en el interior, acompañada por otras escenas de la vida de Cristo, ya en el nártex; encima se coloca el Juicio Final. Es evidente que el rigor de la estructura general no excluye notables variantes, que caracterizan la particularidad de cada programa[39].

La situación en Occidente, hasta la aparición del Imperio carolingio, no es la más adecuada para llevar a cabo grandes empresas artísticas. Sin embargo, muchos papas encuentran el modo de construir, tanto en Roma como en otros lugares, oratorios y pequeñas iglesias, o de restaurar o ampliar los prexistentes y completarlos con frescos y mosaicos, aunque sin programas iconográficos ambiciosos como los que hemos examinado hasta ahora. Surgen temas hasta ahora inexistentes, se atribuye una función más importante a María y, con el paso del tiempo, aumenta la presencia de santos, se multiplican los textos en los que se cuenta su vida y, sobre todo, su martirio, mientras en la capital es cada vez más importante el papel protagonista del obispo de Roma, que comienza a hacerse retratar en las obras que promueve.

Uno de estos pequeños santuarios romanos es el oratorio de Juan VII (705-707) en el interior del inmenso conjunto de la basílica de San Pedro, destruido como todo el resto, pero del que se han conservado descripciones y dibujos[40]. El papa era bizantino. Estaba dedicado a la Virgen, representada en el centro del muro principal, con los brazos abiertos propios de la orante. A su derecha, el retrato del papa, que en una inscripción reconocía no ser digno, aunque al mismo tiempo se identificaba como quien había mandado erigir el oratorio: «Iohanne indignus episcopus fecit». En un estado más o menos bueno se conserva la figura mariana coronada. Alrededor y sobre los otros muros se desplegaba un amplio ciclo de la vida de Jesús, comenzando en la Anunciación y terminando en la Ascensión. La nueva situación política creada con el Imperio carolingio y el protagonismo ideológico que el papado tenía en todos los campos favorecieron nuevas empresas artísticas en el siglo IX. Pascual (817-824) fue responsable de algunos de estos proyectos, como el ábside de Santa Maria in Dominica, presidido, como en el caso del oratorio de Juan VII, por una Virgen con el Niño entronizada, rodeada por una multitud de ángeles, mientras debajo, a un tamaño mucho más pequeño, el papa se arrodilla en alusión al gesto de la *proskynesis* poniéndose a los pies de María[41].

---

[39] Como ya se ha dicho, la bibliografía citada se limita a un texto clásico, del que se han hecho varias ediciones desde 1948: O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Londres, 1948.

[40] J.-M. Sansterre, «Jean VII (705-707): idéologie pontificale», en L. Hadermann-Misguich y G. Raepsaet (eds.), *Rayonnement grec. Hommage à Charles Delvoye*, Bruselas, 1982, pp. 337-388; M. Andaloro, «I mosaici dell'Oratorio di Giovanni VII», en M. Andaloro *et al.* (eds.), *Fragmenta Picta*, cit., pp. 169-177.

[41] M. Andaloro y S. Romano, «L'immagine nell'abside», en *ead.*, *Arte e iconografia a Roma: da Costantino a Cola di Rienzo*, Milán, 2000, pp. 105-106.

La vida del Imperio transcurre entre altos y bajo y con continuas guerras civiles tras la muerte de Ludovico Pío. En el año 846, los musulmanes saquean Roma. El proceso de recuperación es lento. Según Herbert L. Kessler, si bien restaurados, los mosaicos de las naves de San Pedro dibujados y descritos por Grimaldi en 1605 corresponden a los originales del siglo IV. Sin embargo, tras el desastre musulmán, León IV (847-854) restauró los mosaicos existentes y agregó nuevos temas, como la Crucifixión y la Anastasis, cuya presencia era imposible en el proyecto original[42].

Nos enfrentamos a una fase que prescinde de la escultura monumental, lo que impide, por tanto, la creación de conjuntos de cierto interés iconográfico relacionados con esta técnica. Es, en cambio, una fase muy importante en la ilustración de suntuosos libros, capítulo al que sólo nos referiremos de modo indirecto, a propósito de los grandes ciclos pictóricos y escultóricos. La miniatura carolingia desde finales del siglo IX hasta el X es muy avanzada y extraordinaria, pero no incluye grandes conjuntos de imágenes, ni siquiera de carácter narrativo, como en los primeros siglos. En Tours se revisa el texto bíblico, partiendo del cual se hace la primera redacción, en la que se ilustra sólo el inicio del Antiguo y el Nuevo Testamento. En un ejemplar posterior, las miniaturas se duplican y se escogen conforme a un programa. Únicamente en la *Biblia de San Pablo Extramuros* se disponen diversos ciclos de cierta extensión[43].

Un capítulo singular lo constituye el arte hispánico de los reino cristianos occidentales, en particular por lo que respecta a la miniatura del siglo X, erróneamente calificada de «mozárabe». Los libros se copian en y para los monasterios: el más importante es el *Comentario al Apocalipsis* escrito por Beato de Liébana en el año 776 y corregido en dos ocasiones. No es muy original, pues recoge casi en su totalidad materiales textuales de otros autores, cortando y pegando aquí y allí, y sin ocultarlo, ya que revela sus fuentes. Es muy probable, y hay pruebas indirectas al respecto, que el primer ejemplar estuviese decorado con un grupo bastante escaso de miniaturas. Una obra semejante debería haber caído en el olvido, pero no fue así, y en el sigo X es copiada en múltiples ejemplares, que incluían un número superior de historias, a las que se añadieron otras muchas imágenes derivadas de interpolaciones que en ocasiones son completamente ajenas al Apocalipsis.

Había dos familias de manuscritos, y la segunda, la más rica, es la que probablemente surge en el siglo X. Estos manuscritos son muy superiores, en cuanto calidad y originalidad de estilo, a todas las creaciones europeas de la época relacionadas con el Apocalipsis, texto misterioso que en Oriente ni siquiera estaba incluido en el canon bíblico de los libros revelados. En la familia II se añade el *Comentario de san Jerónimo al Libro de Daniel* y, en algunos ejemplares (*Beato de Gerona*, Museo de la Catedral, Num. Inv. 7 [11]), también un importantísimo ciclo de la vida de Cristo, basado en fuentes distintas a las europeas occidentales. La producción de miniaturas continúa hasta los primeros años del siglo XIII, justo cuando se inicia la creación de los grandes Apocalipsis ingleses de los siglos XIII y XIV, los únicos parangonables a los españoles[44].

---

42 Kessler, *La antica basilica di san Pietro*, cit., p. 50.

43 J. E. Gaehde, F. Mütherich *et al.*, *La Bibblia di San Paolo Fuori le Mura*, edición facsímil, Roma, 1994.

44 La bibliografía sobre los manuscritos de las obras de Beato es inmensa; tan sólo citaré tres títulos: P. Klein, *Der älterer Beatus-Kodex Vitr. 14.1 der Biblioteca Nacional zu Madrid*, Hildesheim-Nueva York, 1976,

En el Imperio, las biblias no abundan como en el ámbito carolingio, pero existe un importante grupo de evangelios y evangeliarios. En general, los textos de cada evangelista alternan con las ilustraciones correspondientes, pero, en consecuencia, en algunos códices se repite más de una historia. Se conciben ciclos parciales, pero no se puede hablar de grandes programas, aunque las escenas son más numerosas[45].

La época románica. Los programas escultóricos monumentales

Como es bien sabido, al margen de algunos excepcionales ejemplos imperiales en torno al año 1000, la escultura monumental se recupera en el periodo románico, hasta el punto de convertirse en la protagonista del campo artístico, por encima incluso de la pintura. En el edificio románico se ha producido un cambio en el estilo arquitectónico, que desde los tiempos del primer arte cristiano no se preocupaba por el exterior, en parte porque el culto celebrado en su interior le otorgaba a aquél menor relieve; ahora, en cambio, el espacio se estructura plásticamente en torno a la figuración. Tanto en los extremos del transepto como en la zona opuesta a la cabecera se crean grandes fachadas que se articulan y llenan de relieves figurativos. Por un lado, las puertas adoptan la forma de arco de medio punto y se fusionan con tímpanos decorados con escultura. La superficie muraria se enriquece con un cuerpo en resalto, dispuesto en cada arco, de mayor o menor extensión, con marcado abocinamiento. Al principio, las arquivoltas presentan molduras de sección circular, pero ya avanzado el siglo XII se cubren de esculturas. La línea de las arquivoltas «desciende» hasta el suelo a través de columnas, cuyo capiteles pueden ser figurativos. Con menor frecuencia, los relieves se expanden por la fachada, más allá de las portadas. Ante esta inmensa superficie que podía servir de base a la escultura, es posible la concepción de notables programas iconográficos[46].

Contrariamente a cuanto había sucedido hasta el momento, será el arte francés el que marque la pauta, y es precisamente en Francia donde, en la época, se realizan las portadas más monumentales. Por otra parte, la figuración puede, en todo momento, usar como soporte los capiteles del interior de la iglesia, si bien sólo con programas parciales. Asimismo, el claustro de monasterios y catedrales es un ámbito adecuado para ello. La forma que conocemos, queda fijada en el periodo carolingio, pero entonces no comprende

---

donde fija el *stemma* pictórico de todos los manuscritos; J. Williams, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, 4 vols., Londres, 1994-2002 (se han publicado cuatro de los cinco volúmenes previstos); J. Yarza Luaces, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998, donde se examinan, en la medida de lo posible, casi todos los manuscritos dentro de su contexto.

[45] Al estudiar la iconografía vinculada a Oriente, G. Cames, *Byzance et la peinture romane de Germanie*, París, 1966, trata cada tema con independencia de los demás, confirmando lo que se ha dicho. Una revisión de la miniatura otoniana en H. Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination*, 2 vols., Londres-Nueva York, 1991.

[46] Siguen siendo interesantes los análisis formales de una escultura subordinada al marco arquitectónico de H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, París, 1931, con varias ediciones y traducido a diversos idiomas. Además, cfr. J. Baltrusaitis, *La stylistique ornamentale de la sculpture romane*, París, 1931, centrado principalmente en la escultura ornamental.

escultura, que se introduce en un momento indeterminado, tal vez hacia la primera mitad del siglo XI, tanto en los relieves ubicados en los vértices del rectángulo como en los capiteles en los que apoyan los arcos que separan el jardín central de la zona cubierta por la que deambulan y meditan los monjes.

La portada evoluciona desde formas muy simples hasta otras de máxima complejidad, y pronto queda claro que la temática es diversa y no obedece, como en Bizancio, a normas comunes de carácter general. Retomando la concepción didáctica de Gregorio Magno, en cierta medida reconocida positivamente en los *Libros Carolinos* –respuesta occidental a la propuesta bizantina relativa al culto de las imágenes–, esta posibilidad se va a valorar en muy alto grado. No obstante, la riqueza temática y de intenciones es mucho más amplia e interesante. Sin duda, el tema más común es de las teofanías triunfantes, la manifestación de Dios a los hombres, si bien con un marcado sentido anagógico, es decir, partiendo de la materialidad de las imágenes para acercarse a lo inmaterial. En su análisis de las portadas románicas[47], Yves Christe proponía considerar cuatro temas principales: la Ascensión, la Transfiguración, la *Maiestas Domini* y el Juicio Final. Si nos referimos al ámbito francés, está claro que ésta es la realidad, pero en otras zonas la variedad es mucho mayor, y el único elemento común es el hecho de que nunca falta, aunque sea de modo implícito, la presencia de lo divino.

Por ejemplo, en la portada de la fachada de la catedral de Jaca, en Aragón. El centro del tímpano lo ocupa un crismón en el que, por un error, voluntario o involuntario, se ha modificado la lectura de las letras, de modo que la «ro» griega se confunde con la P, transformando el crismón cristológico en un crismón trinitario. Además, a ambos lados hay dos leones, uno de los cuales posa la zarpa protectora sobre un individuo de cuya boca sale una serpiente. Se trata del pecador arrepentido, acogido benévolamente por el león fuerte de Judá, que es Cristo. El otro pisa al Mal, simbolizado por un basilisco y un oso. Los capiteles en los laterales presentan temas del Antiguo Testamento, que, junto con lo representado en el tímpano, conforman un programa de tipo penitencial[48]. En el reino de León tiene gran relevancia la colegiata de San Isidoro. En la portada sur (Portada del Cordero), en el centro del tímpano, en su parte superior, aparece el Cordero místico, es decir, Cristo, en un círculo sostenido por ángeles; debajo, su correspondiente figura tipológica del Antiguo Testamento, el Sacrificio de Isaac. El protagonismo de Abraham se extiende también a los laterales, donde, por una parte, se completa la historia, con Isaac de nuevo presente, que va al sacrifico con el asno y se despide de la madre. Isaac representa la herencia espiritual de Abraham. En el otro lado, el protagonista es Ismael, hijo carnal, vestido de arquero, conforme a la tradición. Se pensaba que Ismael, hijo de Agar, era el predecesor de los musulmanes, que, consecuentemente, eran llama-

---

[47] Y. Christe, *Les Grands portails romans. Étude sur l'iconologie des théophanies romanes*, Ginebra, 1969.

[48] Sobre el crismón trinitario existe una abundante bibliografía, a veces repetitiva, entre la que cabe destacar J. Caamaño Martínez, «En torno al tímpano de Jaca», *Goya* 142 (1978), pp. 200-207. Respecto al programa iconográfico, nos encontramos en la misma situación, pero el primero en profundizar sobre este tema fue S. Moralejo, «Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca», en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, 1977, I, pp. 173-198; *id.*, «La sculpture romae de la cathédrale de Jaca. État des questions», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxá* 10 (1979), pp. 79-106.

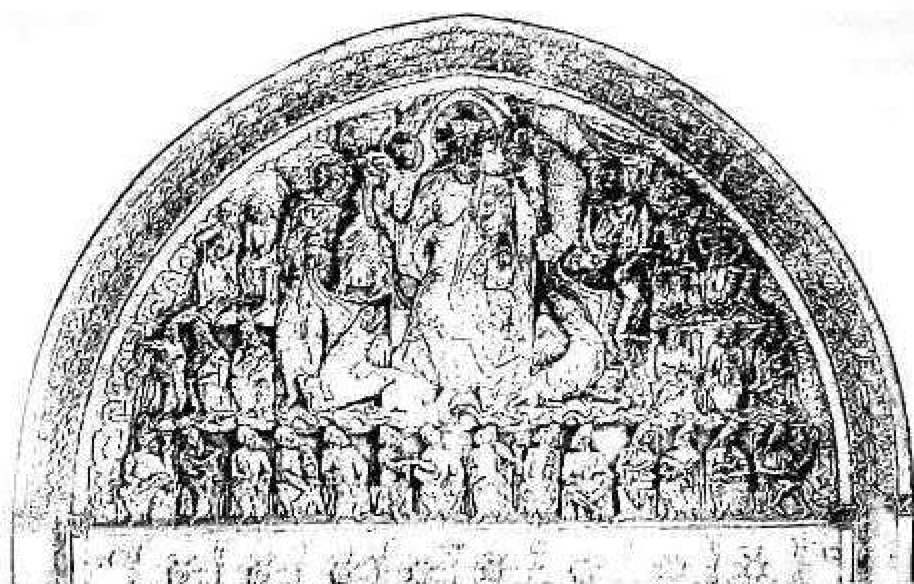


Figura 3. Moissac (Languedoc), iglesia abacial de San Pedro, portada meridional, tímpano, *Maiestas Domini*, *ca.* 1115-1125.

dos ismaelitas o agarenos. El programa, por tanto, contaría con significativos elementos antimusulmanes, propios de una sociedad en la que era habitual la confrontación militar cristiandad-islam[49]. Fuera del espacio de la portada, en la fachada, quizá ligeramente desplazados respeto a la ubicación original, hay encastrados diversos fragmentos de un singular zodíaco de carácter bautismal[50]. La portada se completa con las figuras de san Pelayo y san Isidoro de Sevilla, el primero por ser el santo al que, en origen, estaba dedicada la colegiata y el segundo por ser el que lo sustituyó cuando sus reliquias se trajeron a León desde al-Andalus.

De regreso al ámbito francés, la portada de la abadía de San Pedro de Moissac constituye el modelo más importante, donde mejor se integra la idea de la *Maiestas Domini*, de dimensiones enormes, gesto impasible, frontal, sentada y con nimbo crucífero (Fig. 3). La rodean los símbolos de los evangelistas. Formando parte integrante de esta misma elipse ideal, tangente al resto, se ubican las figuras alargadas y curvas de dos serafines que contemplan al Señor. En tres niveles se disponen, sentados, los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, que sostienen instrumentos musicales y vasijas, y adoran a Dios. Así pues, se destaca con claridad el carácter apocalíptico. En los laterales del parteluz hay dos extraordinarias figuras, de cuerpos sinuosos y muy elongados, y otras dos en las jambas, que representan los dos Testamentos (Pedro y Pablo, Jeremías e Isaías)[51]. Y siempre se ha

[49] J. Williams, «"Generationes Abrahae»: Reconquest iconography in León», *Gesta* 16, 2 (1977), pp. 3-14.

[50] S. Moralejo, «Pour l'interpretation iconographique du Portail de l'Agneau à Saint Isidor de León: Les signes du Zodiaque», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxá* 8 (1977), pp. 137-173.

[51] N. Mézoughi, «Le tympan de Moissac: études d'iconographie», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxá* 9 (1978), pp. 171-200. P. Skubiszewski, «Le trumeau et le linteau de Moissac: un cas de symbolisme médiéval», *Cahiers Archéologiques* 40 (1992), pp. 51-90. Atribuye mucha importancia a la iconografía del parteluz, sobre todo a las parejas de leones de cuerpos entrelazados.

destacado el grupo de parejas de leones cuyos cuerpos se entrecruzan, para los que se han hipotetizado diversos significados simbólicos.

Éste era el programa triunfal que anunciaba la Segunda Venida. Pocos años después se le añadió un pórtico, cuyos laterales se llenaron también de esculturas; es notable el espacio concedido a la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro, un tema que, por su carácter escatológico, por la exhortación implícita a la caridad y la advertencia a los avaros, reaparecerá en otras fachadas en diversas ocasiones. En el lado opuesto, muy modificado por las restauraciones, hay un ciclo de la infancia. Existen diversas variantes de esta portada, pero todas muestran la representación de la Majestad en una mandorla, sostenida por serafines y rodeada por los símbolos del Tetramorfos.

Sorprendentemente, la Ascensión ocupa el centro de los programas iconográficos de bastantes iglesias. Ya hemos citado la de la cúpula de Santa Sofía de Tesalónica en Bizancio. En el ámbito occidental, era el tema principal de la desaparecida portada de Cluny. También la Porta Miégeville (sur) de Saint-Sernin de Toulouse presenta una Ascensión. Tal vez la más espectacular se encuentra en la fachada de Saint-Pierre de Angulema, en la que Cristo aparece bajo las nubes rodeado por el Tetramorfos. La Virgen, los apóstoles y los santos dirigen su mirada hacia su imagen triunfante. No sigue un modelo fijo, pero aquí se ha advertido la alusión a un Juicio Final y se considera la imagen de una Redención[52]. En los arquitrabes de las arquerías de la zona baja se ven temas diversos, como batallas vinculadas al ciclo de Roldán[53].

En Saint-Étienne de Cahors, la Ascensión es el tema principal de un tímpano con un pórtico similar al de Moissac, pero completado con escenas de la vida del santo titular de la iglesia. Es evidente que, en esta época, los santos se habían convertido en protagonistas de las diversas formas artísticas, algo que antes no pasaba. Sin embargo, la relación Ascensión-san Esteban se constata en otras obras, como el claustro de Saint-Trophime de Arles, y se basa en una homilía de Gregorio Magno para el día de la Ascensión (Hom. 29), recogida por Beda[54]. Parte de los Hechos de los Apóstoles, donde Esteban tiene una visión en la que ve abrirse los cielos y al Hijo del Hombre de pie a la derecha de Dios Padre. San Marcos (16, 14-20) dice que, en la Ascensión, Cristo se sienta a la derecha del Padre. ¿Cómo se explica esta contradicción? Está sentado porque juzga desde lo alto, y de pie mientras combate, según Esteban, para derrotar a sus perseguidores[55]. En el tímpano está de pie.

La historia del Juicio Final es relativamente reciente, si bien desde tiempos bastante remotos ya existían algunas fórmulas muy simples[56]. Resulta interesante constatar que estaba completamente desarrollado en la miniaturas de los beatos hispánicos del siglo x, aun cuando con una formulación distinta respecto al resto de Occidente. En la época, lo

[52] Christe, *Les Grands Portails Romans*, cit., p. 85.

[53] R. Lejeune y J. Stiennon, *Le légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, 2 vols., Bruselas, 1960. Cito por la edición inglesa, que es la que he consultado: *id.*, *The Legend of Roland in the Middle Ages*, Londres, 1971, pp. 29-42.

[54] Citado en Christe, *Les Grands Portails Romans*, cit., p. 84, en concordancia con Huber Schrade.

[55] Gregorio Magno, *Obras. Cuarenta Homilías sobre los Evangelios*, trad. P. Gallardo, introducción de M. Andrés, Madrid, 1958, p. 681.

[56] Y. Christe, *Jugements derniers*, Pierre-qui-Vire, 1999.

vemos en el arte bizantino en iconos y frescos. Una versión considerada paradigmática es la que se encuentra en la portada de la fachada de Sainte-Foi en Conques. La abundancia de imágenes se ve enriquecida por numerosas inscripciones explicativas que, en su mayoría, son innecesarias, pero que contribuyen a aclarar que se quería presentar un mensaje didáctico, moralizante, y también admonitorio y coercitivo. No hay contradicción con el hecho de que Conques fuese un monasterio alejado de cualquier centro habitado, pues en la práctica se había transformado en uno de los principales lugares de peregrinación, vinculado, por lo demás, al Camino de Santiago, y recibía muchas visitas de peregrinos. A Cristo se le llama Juez y Rey de los judíos. Se ven los símbolos de la Pasión, en particular la Cruz, que, como dice el texto, «estará en el Cielo cuando el Señor venga a juzgar». Tras el Juicio Final, los elegidos se pondrán a la derecha de Dios y los condenados a la izquierda. Las correspondientes cartelas son bastante numerosas y en ellas se mencionan diversas virtudes, como la Fe, la Esperanza y la Humildad, mientras que el Paraíso adopta la forma de un edificio, donde no falta la figura de Abraham. Más famosa es la parte de los condenados, sometidos a suplicios tan variados, que se han vinculado a episodios realmente acontecidos en Conques. El diablo es la contrafigura de Cristo entronizado, de grandes dimensiones pero monstruoso. Para entrar en el Averno tras el juicio, presidido por san Miguel, hay que atravesar la boca de un gigantesco Leviatán o monstruo que se identifica con el Infierno en forma de ser vivo. El elemento coercitivo aparece con toda claridad en la inscripción final: «¡Oh pecadores! Si no cambiáis vuestros hábitos, sabed que vuestro juicio futuro será terrible».

Otra de las obras maestras de la escultura medieval es el tímpano de San Lázaro de Autun, firmado por Gisleberto. El estilo nervioso y desequilibrado del gran escultor, capaz de crear capiteles de un dinamismo sorprendente y expresivo, no le impide conferir a la forma el carácter necesario[57]. Por ello crea una imagen de la *Maiestas* solemne, frontal, inmóvil y casi inexpresiva, enorme, envuelta en la mandorla. Por contraste, en el resto del tímpano y en el arquitrabe las figuras se alargan y acortan, desproporcionadas en función de las exigencias de su estética o de la superficie de la que disponen. En la zona superior, a ambos lados, hay una especie de bases o plataformas donde, de izquierda a derecha, se pueden distinguir la ciudad celeste y un ángel que se inclina hacia una visión de la Virgen entronizada. En la otra parte, Enoc y Elías, los testigos apocalípticos que Dios ha mantenido vivos hasta el fin de los tiempos para que combatan al Anticristo y mueran ascendiendo al Cielo. Más abajo se encuentran los elegidos. En el lado opuesto, rompiendo las reglas de la simetría habituales en casos como éste, el arcángel san Miguel pesa las buenas acciones ante una multitud de diablos monstruosos. El pueblo juzgado se encuentra en el arquitrabe. Entre los personajes representados, llama la atención la del primer peregrino a Santiago del que tenemos noticia, junto con Jesús resucitado camino de Emaús (convento de Santo Domingo de Silos)[58].

---

[57] D. Grivot y G. Zarnecki, *Gislebertus, sculpteur d'Autun*, París, 1960; W. Sauerländer, «Über die Komposition des Weltgerichts. Tympanon in Autun», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29 (1966), pp. 261-294.

[58] Para la lectura de una obra completa como la de Autun se debe tener en cuenta otra portada, situada en el lado norte hacia el cementerio. Tenía un programa de carácter penitencial que se ha perdido casi en su totalidad, del cual formaba parte la famosa Eva. Ha sido estudiado en O. K. Werckmesiter, «The Lintel Fragment

Singulares son las grandes portadas de Beaulieu (esculpida en las partes laterales y con un doble arquitrabe lleno de animales monstruosos), Saint-Denis (víctima de las restauraciones y con las arquivoltas recubiertas de una gran cantidad de imágenes)[59] y Saint-Trophime de Arles (en cuyo tímpano aparece la *Maiestas* rodeada por los símbolos de los evangelistas, mientras a los lados se extiende el Juicio Final; en realidad, es un programa muy confuso: en parte resulta perfectamente inteligible, pero se le añadieron ciclos o escenas de la infancia de Jesús, de la lapidación de san Esteban, figuras monumentales que se encontraban en el arquitrabe del tímpano e incluso episodios del Antiguo Testamento, junto a temas de difícil comprensión).

Por último, otra obra maestra de la escultura medieval son las portadas de la fachada de la Magdalena de Vézelay[60] (Fig. 5). Se trata, en primer lugar, de la bajada del Espíritu Santo sobre los apóstoles reunidos en el cenáculo, pero la habitual paloma ha sido sustituida por la imagen de Cristo en majestad, de cuya mano parten los rayos característicos de aquel instante que, descendiendo sobre los apóstoles, crean una tensión dinámica que hace temblar sus cuerpos e imprime movimiento a las telas de sus vestimentas (cfr. vol.I, p. xxx, fig. 1). La presencia de Jesús permite aludir también a la Segunda Parusía y a la Ascensión. Esta zona central queda separada de otra superior, completada temáticamente por el arquitrabe. Aquí se pueden ver todos los individuos extraños, monstruosos, singulares, que los escritores antiguos y, en su estela, la gente del Medievo creían que existían y habitaban las tierras más lejanas e ignotas. El pensamiento cristiano e incluso el no tan crédulo Agustín se hacían muchas preguntas a este respecto. En primer lugar, se interrogaban sobre su existencia, que admitían. Luego se preocupaban de saber si, debido a su aspecto, eran animales –en cuyo caso no resultaban tan interesantes– o humanos –y, por tanto, si tenían un alma que debía ser salvada–. Decidieron que eran humanos. La bajada del Espíritu Santo y la actitud diligente de los apóstoles manifiestan el carácter universal del cristianismo. En el arte bizantino, este elemento se vio muy claro pronto, y la representación de Pentescostés se completaba con la presencia de figuras no definidas con claridad que hacían referencia a los pueblos de la Tierra que habían de ser evangelizados. Esto es precisamente los que vemos en Vézelay. En el parteluz, san Juan Bautista acoge al visitante. En las portadas laterales se desarrolla la infancia y, en la posterior, la resurrección de Cristo. De este modo se quiere mostrar el cumplimiento de la promesa de redención en las fases de la Encarnación y del triunfo sobre la muerte.

En otras áreas de Occidente existen portadas similares, pero no llegan a la monumentalidad de las francesas y, en consecuencia, los programas iconográficos tampoco son tan complejos. En compensación, resultan más curiosas. La catedral de Santiago de Compostela fue concebida con tres grandes portadas, de las que las de los transeptos norte (Azabache-

---

Representing Eva from Saint-Lazare, Autun» [1972], en *id.*, *Romanesque Art and Ideology. Reprinted articles*, Evanston, Ill., 1989,, pp. 195-230.

[59] Y. Christe, «Le Portail de Beaulieu. Étude iconographique et stylistique», *Bulletin archéologique* VI (1970), pp. 57-76; P. Klein, «Le tympan de Beaulieu: Jugement dernier ou Sconde Parousie», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxá* 19 (1988), pp. 189-198.

[60] Émile Mâle fue el primero en darse cuenta del significado principal del tímpano con la representación de Pentecostés. El estudio más completo es el de A. Katzenellenbogen, «The Central Tympanon at Vézelay», *The Art Bulletin* XXVI (1944), pp. 141-151.

ría) y sur (Platerías) son obras contemporáneas y sus programas iconográficos se complementan. Desgraciadamente, la primera se destruyó con el objeto de sustituir la fachada románica por otra dieciochesca, y parte de sus esculturas se encastraron en la portada de Platerías, produciendo esa sensación de confusión que la caracteriza en la actualidad. No obstante, se ha logrado hacer una reconstrucción hipotética de esta portada desaparecida[61] y eliminar idealmente de la de Platerías los elementos que no le pertenecen. Así, se ha podido constatar que el programa es muy diferente de los citados hasta ahora. Comenzaba con un tema que se encuentra con frecuencia en la escultura francesa (Neuilly-en-Donjon)[62]: la historia de la caída de Adán y Eva. Cada fachada comprendía dos portadas. En la de Platerías se muestra la doble naturaleza de Cristo[63]. El momento del triunfo figuraba en la portada de la fachada principal, que no se acabó realizando conforme al proyecto inicial.

Cuando se reemprende la construcción y se alarga la catedral, el maestro Mateo concibió lo que se conoce como Pórtico de la Gloria (Fig. 4), otro ejemplo de los grandes complejos iconográficos y estéticos de la escultura medieval. La complejidad y la singularidad del programa son notables. Los trabajos para los cimientos se inician en 1168, y en 1188 se pusieron los arquitrabes del tímpano central, fecha bastante avanzada para el románico, pero anterior al programa de las catedrales góticas francesas. En la parte central se representa al Cristo de la Segunda Venida rodeado por los símbolos del Tetramorfos y por las *arma Christi.* A ambos lados están las hileras de los elegidos, representados de pequeño tamaño (los 144.000 elegidos del Apocalipsis). En la arquivolta, una de las zonas de mayor calidad, están representados los ancianos en «sacra conversación». El tímpano requiere un parteluz, en el que hay una imagen del apóstol Santiago. Sin embargo, este soporte incluye una columna de mármol enteramente tallada con la representación del Árbol de Jesé, tema ya utilizado en Francia e Inglaterra, como manifestación de la genealogía regia de Jesús, en la que se otorga a María un papel protagonista. En las jambas hay cuatro apóstoles, que hacen referencia a la Nueva Ley, y cuatro profetas, en alusión a la Antigua. En las portadas laterales, hebreos y gentiles, entre los cuales hay algunos redimidos, se dirigen hacia la Gloria central. El espectador no se encuentra de frente a esta portadas, pero se siente inmerso en el mundo de la figuración escultórica[64].

Más excepcional por sus implicaciones con la historia de Cataluña es el programa de la iglesia del monasterio de Ripoll (*ca.* 1160)[65]. Está concebida como un arco del triunfo

[61] S. Moralejo, «La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago», *Compostellanum* 14 (1969), pp. 623-668.

[62] N. Stratford, «Le portail roman de Neuilly-en-Donjon», *Congrès archéologique de France, Bourbonnais* 146 (1988), pp. 311-338.

[63] Un intento reciente de investigar las fuentes textuales que inspiraron la portada de Platerías se encuentra en M. A. Castiñeiras González, «Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías», en A. Vigo Trasancos (ed.), *Cultura, poder y mecenazgo, Semata* 10 (1998), pp. 231-264.

[64] J. Yarza Luaces, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1984; M. A. Castiñeiras González, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1999.

[65] Y. Christe, «La colonne d'Arcadius, St. Pudencienne, l'arc d'Eginard et le portail de Ripoll», *Cahiers Archéologiques* 20 (1971), pp. 31-42; F. Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, 1976; X. Barral i Altet, «Le Portail de Ripoll», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxá* 4 (1973), pp. 139-161; J. Yarza Luaces, «La Portada de Ripoll», en *Catalunya romànica*, vol. X: *El Ripollès*, Barcelona, 1987, pp. 241-252.

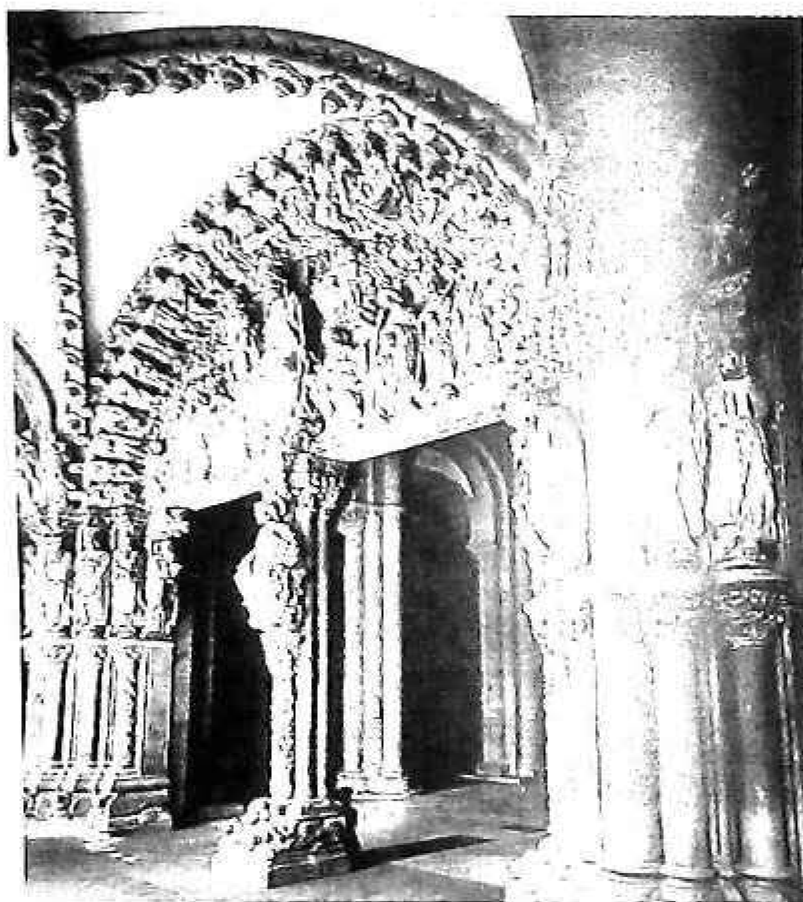


Figura 4. Maestro Mateo, Santiago de Compostela (Galicia), catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, 1188.

que resalta del muro de la fachada, y se relaciona no sólo con el arco triunfal romano sino también con sus formulaciones cristianas, con la visión de la *Maiestas*, el Tetramorfos y los ancianos. Luego, la zona intermedia se subdivide en cuerpos donde se despliegan ciclos bíblicos que derivan de un modelo de manuscrito ilustrado idéntico al de la *Biblia de Ripoll* (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms Vat. lat. 5729). A la izquierda, el ciclo se centra en Salomón y David –en particular en este último–, considerados ambos modelo de rey para quienes ejercen el poder y, por ende, para Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona y ahora rey de Aragón tras su matrimonio con Petronila. En el otro lado se cuenta la historia de Moisés que conduce al pueblo hebreo a la victoria, haciéndole atravesar sano y salvo el desierto, con la condición de que se comporte correctamente, conforme al pacto hecho con Yahvé; un pacto sancionado por la entrega de las tablas de la ley en el monte Sinaí, que se ve en la parte baja, representada con tres figuras: Dios, Moisés y Josué, que lo ha seguido. En un paralelismo con el mundo de la monarquía medieval, aparecen dos figuras, el obispo y el guerrero (*sacerdotium y regnum*). La portada transmite un mensaje religioso y político, pues a través de imágenes genéricas tomadas de la Biblia se ofrece un modelo para quien gobierna. Allí están sepultados algunos condes de Barcelona, y en la época la base de la portada se dispuso como espacio privilegiado para la sepultura de la dinastía; de hecho, el sarcófago de Ramón Berenguer IV se depositó precisamente allí. Para reforzar esta idea, se multiplicaron los elementos

soteriológicos habituales, típicos de un espacio funerario, como las historias de Daniel y de Jonás.

Hay que preguntarse si existieron programas globales en los claustros. A nuestro parecer, la respuesta es negativa. No obstante, en determinadas ocasiones persiste la duda. Por ejemplo en Moissac, aunque los daños sufridos en el siglo XIII obligaran a efectuar un nuevo montaje en el que no se respetó el orden original, por lo que no resulta fácil establecer la continuidad para llevar a cabo una lectura iconográfica. Lo mismo se puede decir de Silos. De la primera fase cabe deducir que existía la voluntad de colocar en los vértices del cuadrilátero del claustro ocho relieves en los que se desarrollaba un programa unitario. La construcción se interrumpió después de haber concluido seis de ellos. Tras la reanudación, los dos relieves que faltaban guardan relación entre sí, pero no con los precedentes. Existen con frecuencia ciclos diversos en los claustros. Monreale es un ejemplo elocuente, lo mismo que Sant Cugat del Vallés y muchos otros.

Época románica: la pintura y la miniatura

Cuando se concluía la construcción de una iglesia, había que pensar en cubrirla de pinturas, pero no siempre era posible realizar este trabajo de forma inmediata. En los edificios mayores se disponía del dinero necesario, pero en otros sólo se proyectaba y realizaba el ábside. Como se colocaba precisamente allí, la visión teofánica, prescindiendo del modo en que se representase, se ha conservado con bastante frecuencia en esta parte de muchísimas iglesias románicas. No sucede lo mismo con el muro opuesto, el de los pies en el extremo occidental interior del edificio, en el que se representa el Juicio Final o el Apocalipsis. En la época, Andrés de Fleury, monje del monasterio de Saint-André de Fleury, escribió una vida del abad Gauzlino (1004-1030) en la que se advierte la ambición de los proyectos que llevó a cabo. En ella dice: «hizo que se pintase la fachada (en el interior) de esta iglesia con ciertas escenas del Apocalipsis de san Juan, el intérprete de Dios»[66]. Todo esto se ha perdido[67]. Como en el caso de la escultura, tiene un mayor desarrollo el Juicio Final, que presenta muchas semejanzas con el Apocalipsis, aunque hay numerosos detalles que lo diferencian.

No sabemos en qué momento se decidió incluir en la pintura este episodio. Todo hace pensar que tuvo lugar en época carolingia. En la iglesia de San Juan de Münster-Mustair se pueden ver restos de un Juicio Final en cuya parte superior se llegan a distinguir la resurrección de los muertos y una especie de Ascensión de Jesús. En el lado opuesto, cuatro ángeles «enrollan» el cielo como si se tratase de una rica tela pintada de azul y espolvoreada de estrellas, como se ve en los sermones bizantinos de Santiago de Kokkinobaphos y, posteriormente, en el Juicio Final de la capilla degli Scrovegni (Padua) de Giotto. Más abajo, Dios en majestad rodeado de ángeles y, bajo los arcos, a los lados,

[66] Andrés de Fleury, *Vie de Gauzlin, abbé de Fleury (Vita Gauzlini, abatis floriacensis monasterii)*, ed. y trad. R.-H. Bautier y G. Labory, París, 1969, libro II, 63, pp. 121 ss.

[67] Se encuentran notables ciclos apocalípticos en Sant Quirze de Pedret (Cataluña) y en la cripta de la catedral de Anagni (Campania).

los apóstoles entronizados. En el registro inferior, muy deteriorado, debía figurar la separación de los elegidos y los condenados[68]. Al menos sabemos que a principios del siglo XI no se trataba de una novedad.

Si avanzamos unos pocos años (1061-1071), encontramos otros ejemplos, entre ellos el gigantesco icono sobre tabla pintado por los maestros Giovanni y Nicola con un Juicio Final (Roma, Pinacoteca Vaticana)[69], si bien algunos lo consideran más tardío[70]. Parece que fue encargado por una abadesa de nombre Constanza. Diversas inscripciones explican el programa. En la zona superior se ve una *Maiestas* triunfante con una cruz procesional y que sostiene el globo del mundo, flanqueado por serafines y querubines con tres pares de alas y por otros ángeles. Debajo se encuentra el Cristo de la Segunda Venida, con vestimentas sacerdotales, acompañado por los apóstoles, con Pedro y Pablo en una posición privilegiada. Más abajo los protagonistas son el mismo Pablo, la Virgen y san Esteban, junto con el Buen Ladrón y alusiones a las obras de misericordia. No existe una cita explícita al peso de las buenas acciones, y hay otras escenas típicas de la iconografía oriental. Nos encontramos frente a un ejemplo lleno de originalidad, en el que se advierte la influencia de Bizancio.

Los frescos de Sant'Angelo in Formis, en Campania, se suelen poner en relación con los mosaicos y frescos realizados poco antes en la iglesia abacial de Montecassino (1071), de la que prácticamente no queda nada. Sin embargo, no sabemos si en ella había también un Juicio Final. En cambio, es seguro que en la otra iglesia, que dependía de esta última y cuya fama, como se ha dicho[71], no sería tan grande si hubieran llegado hasta nosotros las obras de Oriente, el muro occidental interior se cubre con un extenso Juicio Final, en el que no se percibe la más mínima influencia bizantina[72]. No parece que en Occidente el programa se convirtiese en regla, si tenemos en cuenta el fragmentario Juicio Final ubicado parcialmente en el mismo lugar en la iglesia de Santa María de Taüll, en los Pirineos catalanes[73]. De otros complejos quedan pocos restos, como en la colegiata de los Santos Pedro y Orso en Aosta.

Un ejemplo particular, en el que se mezclan las dos corrientes, lo encontramos en Torcello. Es comparable a un marfil del Victoria and Albert, hoy considerado italobizantino (siglo XII). No obstante, hay bastantes diferencias. En Torcello, tal vez en un momento un poco anterior, sobre el Juicio Final se extiende una gigantesca Anastasis. La Maiestas, flanqueada por la Virgen y san Juan Bautista, está rodeada de ángeles, con los dos serafines y las ruedas ígneas, y de la mandorla mana el río de fuego. Luego, en ambos

[68] B. Brenk, «Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtdarstellung», *Byzantinische Zeitschrift* 57 (1964), pp. 206ss., según Christe, *Les Grands Portals Romans*, cit., pp. 114-115.

[69] V. Peri, «La tavola vaticana del Giudizio Universale. Note sulla data e sul tema apocalittico», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti* 39 (1966-1967), pp. 161-186.

[70] Véase A. Iacobini, «La pittura e le arte suntuarie de Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254)», en M. A. Romanini (ed.), *Roma nel Duecento*, Roma, 1991, p. 293.

[71] V. Pace, «La pittura medievale in Campania», en C. Bertelli (ed.), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milán, 1994, p. 247.

[72] Christe, *Jugements derniers*, cit., p. 44.

[73] J. Yarza Luaces, «Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa Maria de Taüll», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxá* 30 (1999), pp. 133ss.

casos, aparecen los apóstoles. No falta el diablo monstruoso y enorme, verdadera contrafigura de Jesús, imagen que debe provenir de los primeros siglos del cristianismo y cuya primera manifestación de la que tenemos noticias se encuentra en los folios iniciales de la vida de Jesús del *Beato de Gerona* (975). En Torcello vemos las personificaciones de la Tierra y el Mar que entregan su botín. Los ángeles con trompetas llaman al juicio, y san Miguel y el diablo pesan las almas (sólo en Torcello). Hay que advertir que, en estas dos obras, se distingue, junto a la Virgen y el Buen Ladrón, el seno de Abraham, tema destinado a tener una vida larga e intensa a lo largo del siguiente siglo.

No obstante, la imponente y expresiva presencia del Juicio Final no debe hacernos olvidar que normalmente se incluye en un programa más amplio que se inicia en el ábside de la iglesia y tiene su continuación en las naves. En Sant'Angelo in Formis es un hecho evidente[74]. El responsable de la obra fue el abad Desiderio, que se hizo representar en el cilindro absidal sosteniendo en sus manos una maqueta del edificio, haciendo *pendant* con san Benito, fundador de la orden a la que pertenecía este priorato de Montecassino. La cubierta semiesférica está decorada con una *Maiestas* entronizada que sostiene el libro abierto en el que se lee, como se puede ver parcialmente en otras muchas obras, «Ego sum Alfa et Omega Primus et Novissimus». A los lados están dispuestos simétricamente los símbolos del Tetramorfos y encima surge de las nubes la paloma del Espíritu Santo. En el cilindro absidal están los tres arcángeles más conocidos, con san Miguel, titular de la iglesia, en el centro y, en los extremos, como ya hemos dicho, Desiderio y san Benito.

Esta imagen teofánica, que hemos visto en las grandes portadas, se representa, con variantes, en muchísimas cabeceras pintadas de las iglesias románicas. Piénsese en Sant Climent de Taüll, en Cataluña, ejemplo particularmente grandioso, donde la geometrización de las formas alcanza una de sus cumbres, plasmando la inmensa distancia que hay entre la figura humana y la forma de lo inaccesible. Esta teofanía se puede concretar de muchos modos. Por ejemplo, en Sant Pere de Burgal, Santa Maria de Esterry d'Aneu o Santa Maria de Taüll, todas en Cataluña, la cuenca absidal está ocupada en su totalidad por una epifanía centrada en la Virgen con el Niño, *sedes pueri* o *sedes sapientiae*, con los Reyes Magos ofreciendo sus regalos a Jesús, que los recibe como hombre y como Dios, además de como futura víctima redentora, mientras María fija su mirada hacia delante y tiene las manos dispuestas simétricamente a los lados del hijo, como si fuese tan sólo su «sede». En Santa Cruz de Maderuelo, en Segovia (Museo Nacional del Prado), no nos encontramos con una cuenca absidal, sino con un presbiterio rectangular cuyo muro oriental se corresponde con el cilindro y la semicúpula deviene bóveda de cañón. Allí se ubica una gigantesca *Maiestas*, mientras que en el muro se imponen la Cruz y el Cordero.

Los santos, como se ha dicho, adquieren una importancia siempre mayor en las formas artísticas. En la Chapelle aux Moines de Berzé-la-Ville (Borgoña), priorato de Cluny predilecto de sus abades, se construyó una capilla que, durante el primer tercio del siglo XII, se cubrió de frescos. Por una parte, en la ubicación habitual, no falta la *Maiestas* en su mandorla. En este caso, sus gestos se dirigen a san Pedro y san Pablo, que, a ambos lados, preceden al resto de los apóstoles, y recuerdan a la *traditio legis*. Aquí aluden a la atribu-

[74] O. Morisani, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Cava dei Tirreni, 1962.

ción del dominio abacial a los dos apóstoles en el año 910[75]. Además, de dimensiones reducidas y en la base, por la izquierda se aproximan san Vicente y san Lorenzo (patronos de la abadía) y, por la derecha, san Biagio y otro santo no identificado, que seguramente debían tener alguna relación con la abadía o con el priorato. Eligiendo a uno de cada lado (san Vicente y san Biagio), se representa su martirio en los arcos ciegos del ábside. Aún más abajo, de medio cuerpo, aparecen otros muchos, entre los que se distingue a san Abdón y san Senén, cuyas reliquias se habían llevado al priorato cluniacense de Arles-sur-Tech y cuyo culto también se difundió al otro lado de los Pirineos[76]. En las enjutas de los arcos del ábside se ven seis santos representados de medio cuerpo que sostienen una ampolla con una mano mientras elevan la otra al cielo. No se conoce el motivo de esta postura.

Siempre teniendo en cuenta una concepción general del programa y retomando lo que ya se hacía en los primeros siglos (Santa Maria Maggiore), en los frescos que cubren los muros de las naves se desarrolla un amplio programa en el que prima un componente narrativo, aunque no sin otras intenciones, como, por ejemplo, el predominio de un lenguaje tipológico o la elección de uno o más temas de mayor enjundia. Una vez más el paso del tiempo se ha mostrado benévolo con Sant'Angelo in Formis. Los muros de la nave principal y los de las laterales se cubrieron con pinturas que nos permiten comprender los elementos sustanciales del programa. La zona de las naves laterales presenta un peor estado de conservación, lo mismo que el muro meridional de la nave central. En las primeras se desarrolla un gran ciclo veterotestamentario. La presencia de la Expulsión de Adán y Eva significa que todo debía comenzar con la Creación y la Caída. La historia se contaba con detalle. Por contraste, a los dos lados de la nave principal, en tres registros, se ilustraba la historia de Jesús, con especial énfasis en la Crucifixión y la Ascensión.

En la iglesia de Saint-Savin-sur-Gartempe, en el Poitou, con tres naves de la misma altura, la bóveda de la central comprende un total de cincuenta y ocho escenas, de las que sólo se ha perdido la última. Son notables el ciclo de la Creación y el dedicado a Adán y Eva. Los protagonistas son Noé, Abraham, Jacob, José y Moisés[77]. ¿El conjunto debía limitarse a este programa o se tenía la intención de decorar con imágenes las bóvedas laterales? Al parecer, la respuesta debería ser positiva. Otras muchas pinturas completan el pórtico y la cripta, y no hay señales que permitan suponer que las cosas transcurrieran de otra manera. El orden de lectura no era lineal y para explicarlo se han planteado diversas hipótesis: una de ellas pone el ciclo en relación con ciertos aspectos de la liturgia[78].

---

[75] O. Demus, *Romanische Wandmalerie*, Munich, 1968 [ed. it.: *Pittura murale romanica*, Milán, 1969, p. 131].

[76] Sobre la técnica, cfr. C. di Matteo, «La chapelle aux Moines de Berzé-la-Ville. Les peintures murales», *Les monuments historiques de la France* 2 (1981), pp. 84-96.

[77] I. Labande-Mailfert, «Le cycle de l'Ancien Testament à Saint-Savin» [1974], en id., *Études d'Iconographie romane et d'Histoire de l'Art*, Poitiers, 1982, pp. 217-246.

[78] A lo ya indicado, pero sin ánimo de exhaustividad, se añaden G. Henderson, «The Sources of the Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe», *The Journal of the British Archaeological Association* 26 (1963), pp. 11-26; J. Baschet, «Ornementation et structure narrative dans les peintures de la nef de Saint-Savin», en *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du Colloque International (Saint Lizier, 1995)*, Poitiers, 1997, pp. 165-176.

Uno de los ciclos más peculiares del Románico procede de la iglesia de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés (Aragón), de la que existe una exigua documentación que, no obstante, podría explicar por qué fue totalmente cubierta de frescos en la primera mitad del siglo XII. Hacía tiempo que dependía del monasterio de San Juan de la Peña, hecho que justificaría el tipo de ejecución/elaboración[79]. Los muros septentrional y meridional se dividieron en cuatro registros, mientras la zona absidal sólo tiene tres. La lectura comienza en el registro superior, en los dos lados, donde se contemplan hasta nueve escenas de la vida de Adán y Eva y cuatro de Noé. Los registros restantes narran episodios de la vida Cristo hasta el Prendimiento. La historia concluye en el ábside, cuya zona baja la ocupa una compleja Crucifixión, mientras los dos registros superiores están dedicados a la Ascensión. Así pues, primero viene la Creación con la Caída, luego el consuelo de la oportunidad del pacto de Noé (que prefigura a Cristo) con Yahvé, que lleva a la salvación. La idea redentora se inicia con la Encarnación (Anunciación) y culmina con el sacrificio real de Dios encarnado. El momento de la teofánica Ascensión es una demostración triunfal de que las promesas se han mantenido. Todo se describe en un tono detalladamente narrativo.

En Saint-Savin, como hemos dicho, también la cripta estaba pintada y presentaba un ciclo de la vida de los santos Sabino y Cipriano. En Berzé-la-Ville se hacía mayor énfasis en los santos Biagio y Vicente, pero había representados muchos otros. En Aosta, el descubrimiento de un gran conjunto de pinturas románicas del siglo XI y su restauración y consolidación han permitido analizar un ciclo en apariencia discontinuo, pero que resultaba inte-

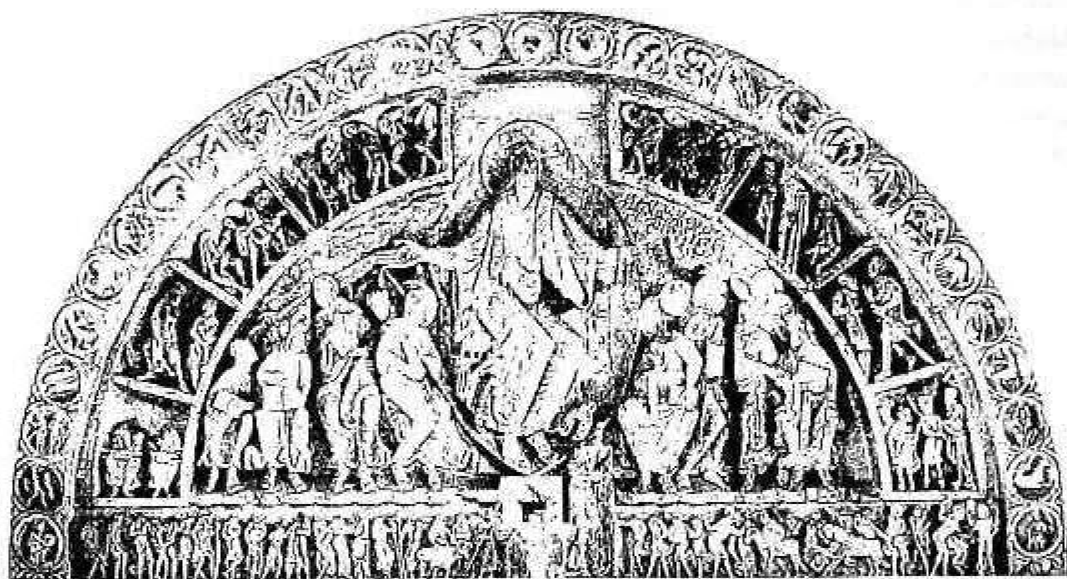


Figura 5. Vézelay (Borgoña), iglesia de la Magdalena, portada central occidental, tímpano, 1125-1130.

[79] G. M. Borrás Gualís y M. García Guatas, *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978, pp. 53-105.

resante porque un lado de la nave principal estaba ocupado íntegramente por algunas historias dedicadas a san Eustaquio enfrente de otras cuyo protagonista era Moisés[80].

Un capítulo excepcional lo constituyen las intervenciones bizantinas en Sicilia, obra de los reyes normandos que lograron crear estos conjuntos de gran unidad, aunque son resultado de formas de procedencia diversa, cuyo ejemplo más singular es la Capilla Palatina de Palermo. Fundada por Roger II, se cubrió de mosaicos a partir de 1443. La cúpula la ocupa un Pantócrator rodeado por los típicos ángeles bizantinos. En la cuenca absidal se repite la imagen de medio cuerpo del mismo Pantocrátor, como si se quisiera respetar tanto la forma bizantina como la occidental, a tal punto que se puede decir que todas las imágenes son resultado de la imposición del programa bizantino, de carácter un poco arcaico, adaptándolo a lo solicitado por los reyes normandos. En el transepto, los temas se relacionan con la vida de Cristo, con un número de escenas superior al normal. En las naves todo es diferente. En la zona superior se suceden temas del Antiguo Testamento, mientras que la parte inferior está dedicada a la vida de san Pedro y san Pablo; en Bizancio no existen otros ejemplos de esto. En el muro de los pies, otra visión sin precedentes: una *Maiestas* entronizada flanqueada por san Pedro y san Pablo.

Si la Capilla Palatina es el complejo más bizantino de toda Sicilia y presenta importantes diferencias, en la catedral de Monreale éstas son aún más grandes: se trata de un imponente edificio de planta basilical, de triple ábside y tres naves, completamente recubierto de mosaicos. El número de las historias, muy particularizado, es notable. Al carecer de cúpula, la cuenca absidal está dedicada al Pantócrator de medio cuerpo. Debajo, la Virgen con el Niño sentada en un trono, rodeada por los arcángeles y los apóstoles, seguidos de algunos santos en el registro inferior. En los ábsides laterales, los protagonistas son las gigantescas figuras de san Pedro y san Pablo, con sus respectivas historias. La inmensa superficie de los muros del transepto está ocupada íntegramente por una muy detallada historia de la vida de Jesús –donde, por ejemplo, cada una de las tentaciones presenta un escenario diferente–, hasta un total de sesenta y cinco escenas. Lo mismo se puede decir de las naves, con un amplio ciclo veterotestamentario que comienza con los días de la Creación. También en este caso se debe hablar de un proceso ascensional, en el que la lectura se inicia, al entrar al templo, con las historias de Adán y Eva, Noé, Abraham y Jacob. Luego se va avanzando con la vida de Jesús. San Pedro y san Pablo se encuentran en una ubicación privilegiada. Al final, pasando por Virgen, se llega al Pantócrator. De Bizancio tan sólo quedan algunos detalles. La idea general pertenece a Occidente[81].

En otras zonas bien visibles del espacio sacro pueden figurar grandes programas iconográficos, también con considerables variantes. Es el caso de la cabecera occidental de

---

[80] En 1992 tuvo lugar un congreso internacional, pero las actas no se publicaron hasta el año 2000. Las pinturas han sido estudiadas desde diversos puntos de vista. Por lo que respecta al tema que estamos tratando, cfr. H. Peter y B. Autenrieth, «Die Wandermalerei des 11. Jahrhunderts in der Kathedrale Aosta», en *Medioevo aostano. La pittura intorno all'anno mille in cattedrale e in Sant'Orso. Atti del convegno internazionale (Aosta, 15-16 maggio 1992)*, Aosta, 2000, pp. 59-130; Costanza Segre Montel, «Committenza e programma iconográfico nei due cicli pittorici di Sant'Orso e della cattedrale di Aosta», *ibid.*, pp. 137-184.

[81] E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo, 1960.

la colegiata del convento de los benedictinos de Lambach (finales del siglo XI), en Austria[82], donde la mayor parte de los temas guardan relación con la vida de Cristo, destacando particularmente la figura de Herodes, cuya historia se narra siguiendo a Flavio Josefo y otras fuentes, como en los folios iniciales del *Beato de Gerona*, que ya hemos citado. Siempre en el ámbito austriaco, también está la tardía (*ca.* 1260-1270) capilla oeste de la catedral de Gurk, situada en alto, entre las torres de la fachada. Bajo el techo se representan la Creación y la Caída, y en el muro este un extraordinario Trono de Salomón («Thronus magni regis et agni»), completado a los lados por dos escenas de la vida de Cristo y, enfrente, la Transfiguración, con otros temas secundarios.

También las salas capitulares de los monasterios sirvieron de soporte a ciclos iconográficos pintados, pero muy pocas de época románica han llegado hasta nosotros, si exceptuamos las cistercienses, que no están decoradas. Aunque ardió en un incendio en 1936, quedan restos, además de un considerable material fotográfico, de la del monasterio de Sijena, vinculado a la corona catalano-aragonesa[83]. Se trataba de una sala rectangular dividida en seis tramos por cinco arcos diafragma. Los muros y estos arcos estaban pintados. La historia se iniciaba por el norte, con la creación de Adán y Eva, y continuaba hasta la muerte de Abel. Seguían escenas de las vidas de Noé y de Moisés, mientras que la unción de David concluía la parte del Viejo Testamento. En las paredes, como de costumbre, se comenzaba con la Anunciación y, luego, de la infancia se pasaba a la vida pública de Cristo y a la Pasión. El conjunto tal vez se cerraba con un *Descensus ad ínferos*. En el intradós de los arcos diafragma se sucedían bustos de personajes identificados, los que figuran en las genealogías, según Mateo y Lucas. Así pues, se nos presentan una vez más dos ciclos en contraposición, a los que se añade un tercero. Se habla de creación, de pecado y de caída. Luego, personajes que prefiguran a Jesús, implicados en empresas salvíficas (el arca de Noé, el paso del mar Rojo, el pacto con Yahvé y la entrega de las Tablas, el milagro del agua que mana de la roca). Por último, la unción de David, que da comienzo a la genealogía real del Mesías, explícita en los intradoses de los arcos diafragma y que remata en la aparición de Cristo, en el que se cumplen las promesas mesiánicas que culminan en su Resurrección[84].

La primera época gótica

A partir de la mediados del siglo XII muchas cosas empezaban a cambiar sobre todo en el norte de Francia. Hacia finales del siglo las novedades habían ya fraguado y nos encontramos ante el modelo francés que muchos han identificado, evidentemente exage-

[82] O. Demus, *Pittura murale romanica*, cit., pp. 195-197.

[83] O. Pächt, «A Cycle of English Frescoes in Spain», *Burlington Magazine* 103 (1961), pp. 166-175; W. Oakeshott, *Sijena. English Romanesque Paintings in Spain and the Winchester Bible Artists*, Londres, 1972; Borrás Gualís y García Guatas, *La pintura románica*, cit., pp. 199-267.

[84] Otro capítulo importante es el constituido por los ciclos profanos que decoraban las salas de los castillos y de las residencias reales o señoriales, pero de los que sólo quedan recuerdos o algún fragmento. No obstante, hay una extraordinaria excepción: el llamado Tapiz de Bayeux. Véase O. K. Werckmeister, *The Political Ideology of the Bayeux Tapestry* [1976], en *id.*, *Romanesque Art and Ideology*, cit., pp. 119-192.

rando, con un concepto abstracto del gótico[85]. Se caracteriza por dos elementos fundamentales: las catedrales, por su estructura diáfana, y las organizaciones de portadas y fachadas cargadas de la mayor explosión escultórica jamás vista en Europa. Los edificios alcanzan dimensiones gigantescas y los arquitectos crean estructuras cada vez más atrevidas para aumentar la altura y la superficie de los vanos, que después cubrirán con vidrieras. Estas crean un espacio interior transfigurado por el color, donde se ubican programas temáticos que pueden también, en parte, repetir los de las portadas[86]. Estos últimos son múltiples en los grandes edificios donde, en la fachada, se corresponden en general con cada una de las tres naves, con alguna excepción (Bourges, Reims). Cuando las naves del transepto son tres, en los extremos se organizan dos o tres portadas (Chartres, Reims, León). La escultura incluye tímpano, arquivoltas, jambas (capiteles y estatuas-columnas) y parteluces. Excepcionalmente aparece también un pequeño pórtico que sobresale, soporte de otras esculturas. El número de imágenes es elevadísimo, pero no complica los programas iconográficos en los que ciertas imágenes se repiten; por ejemplo, en el caso en el que se deben representar ángeles. En un Árbol de Jesé son numerosos los reyes de la genealogía. Lo mismo vale para los profetas o los santos de las jambas.

En una época en la que las ciudades están en pleno crecimiento y se convierten en centros de comercio, de artesanado, cultura y arte, la catedral ocupa un lugar excepcional y su exterior está destinado a ser visto por todos. Si bien existen programas complejos, no faltan imágenes y escenas que, generalmente, pueden ser entendidas por los fieles cristianos. Quizá sea esta la razón por la que nunca falta el Juicio Final, enorme y lleno de figuras, aunque más simple que los románicos en sus líneas temáticas fundamentales. Incluye el Cristo de la Segunda Venida que expone los símbolos de la Pasión, representados en objetos que llevan los ángeles que lo rodean. Aparecen los intercesores María y Juan evangelista (recuerda a la *Déesis* bizantina, en la que el segundo intercesor es Juan Bautista). No siempre aparece, aunque lo haga con frecuencia, la resurrección de los muertos. También es habitual el peso de las buenas acciones, aunque falte en algunos conjuntos. Se separan los elegidos de los condenados; por una parte se muestra la Gloria y, por la otra, el castigo de los pecadores. Aparecen ambos en el arquitrabe de la portada, pero se extienden también por las arquivoltas. Los castigos se representan con formas horribles, pintorescas, anecdóticas, siempre con la intención de suscitar en el espectador habitual el terror ante esos tormentos (Tudela, Notre-Dame de París, Chartres, León, etc.). En la Gloria aparece ya desde los siglos románicos el Seno de Abraham, cuyo éxito es difícil de entender, aunque se sabe que tiene su origen en la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro[87]. En general no se representan otros episodios como la Tierra y el Mar, el Buen Ladrón, la *etimasia*, etc. Se podría decir que lo que se busca es un programa esencial que todos puedan comprender.

La segunda portada, imprescindible, es la dedicada a la Virgen, que desde el Concilio de Éfeso (431) había adquirido gran importancia en la Iglesia y en sus manifestaciones

---

[85] O. von Simson, *The Gothic Cathedral*, Nueva York, 1956 [ed. cast.: *La catedral gótica*, Madrid, Alianza, 1980].

[86] La obra fundamental sobre la escultura francesa del primer modelo gótico es W. Sauerländer, *Gotische in Frankreich. 1140-1270*, Múnich, 1970. También cfr. *id.*, *Von Sens bis Strasburg*, Berlín 1966

[87] Véase J. Baschet, *Le Sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occidente médiéval*, París 2000.

artísticas. En los siglos del Románico se le dedican numerosos santuarios, y muchas son las imágenes objeto de culto a las que se atribuyen poderes sobrenaturales. A partir de finales del siglo XI empiezan las primeras manifestaciones de la poesía cortesana en el sur de Francia, movimiento en el que la mujer goza de una consideración hasta entonces inusual. Algunos escritores religiosos de ese siglo (Bernardo de Claraval) parece que transfieren estas ideas «a lo divino», demostrando un extraordinario amor por María. Por lo que respecta al arte, las imágenes que se le dedican son cada vez más numerosas. La Virgen madre empieza a sustituir a la *sedes pueri*. Sus gestos se humanizan, pierde solemnidad. Aunque ya se dé en el siglo XII, la Virgen coronada en el cielo por Dios Padre o por el Hijo será un tema imprescindible en el siglo siguiente. En los textos canónicos no aparecía nada que hiciera presagiar algo parecido, pero ahora se recurre a los textos del Antiguo Testamento, que permiten una interpretación en este sentido, como el Cantar de los Cantares 4, 8: «Ven conmigo desde el Líbano, oh esposa mía; ven, serás coronada». Tampoco se debe olvidar que María había sido considerada la imagen de la Iglesia y se sigue insistiendo en esta idea, por lo que la Coronación en el cielo representa el triunfo de la Iglesia militante. Con Inocencio III, hacia el 1200, nos encontramos en el momento culminante de la concepción teocrática de la Iglesia. Como consecuencia, se crea una portada dedicada a la Virgen en la que se contempla su muerte, su asunción y su coronación en el Cielo. En las arquivoltas puede aparecer el Árbol de Jesé, que, si en origen representaba la genealogía real de Jesús, ahora se dedica a menudo a María. En otras ocasiones aparece rodeada de las Virtudes, personificadas en figuras femeninas, porque las posee todas.

Desde los tiempos antiguos los santos son objeto de culto, pero su importancia fue en aumento en los últimos siglos, y su vida y sus pasiones se traducen en imágenes, como hemos visto. Ciertos santuarios adquieren prestigio o se convierten en metas de peregrinación gracias a que conservan cuerpos santos o reliquias. De más prestigio goza aún el santuario en el que el santo ha actuado en vida. Este proceso alcanzó tal importancia que se hizo necesaria una tercera portada, la de los santos. No siempre existe, y, en este caso, el tema se integra en una de las otras. Reims no es sólo la sede en la que coronan a los reyes de Francia, sino que en ella vivieron obispos santos, y algunos de ellos tenían relaciones con la monarquía o sufrieron el martirio por defenderla; es ésta la razón por la que una de las puertas del transepto norte está dedicada sólo a ellos.

Se representan también otros temas, entre ellos la historia de Job; además, portadas enteras están dedicadas a la infancia de Cristo con la Virgen como protagonista. De nuevo es en Francia donde la portada monumental conoce la máxima floración, y el número de esculturas adquiere un volumen muy superior al de cualquier otra zona de Europa. En el Imperio y en la Corona de Castilla se consiguen realizar grandes proyectos que siguen las líneas de sus modelos con ciertas variaciones personales, aunque a veces no consigan el rigor ideológico que se da en Francia.

Uno de los santuarios más importantes dedicados a María es el de Chartres[88]. Se dice que allí se conserva una preciosa reliquia, la túnica que llevaba la Madre de Dios. Poco antes de 1155 se construye una gran fachada con una triple portada coronada en el cen-

[88] A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Nueva York, 1964.

tro por amplias vidrieras. El Pórtico Real debe mucho, en cuanto a temas y estilo, al pasado cercano, pero supone un paso adelante hacia lo que será la portada gótica del siglo XIII. Colocada en la fachada de la iglesia durante las obras de ampliación de la catedral, única zona del edificio cubierta con bóveda, será el único elemento que se salve del fuego en el incendio de 1194. En aquella época florecía una escuela catedralicia cuyos exponentes más sobresalientes eran Thierry de Chartres, autor de un *Heptateuchon* en el que hablaba de las Artes liberales, y Guillaume de Conches[89], influenciados por el pensamiento platónico, tal como se conocía entonces, o por Boecio.

En este clima se concibe un conjunto de formas que, en cierto sentido, tienden a un naturalismo idealizado, con arquivoltas que sirven como base a la escultura, y empiezan a desarrollarse, en las jambas, lo que serán las futuras columnas. En la puerta principal está la *Maiestas* en la mandorla. Cristo bendice sentado en el trono, rodeado de los símbolos de los evangelistas. Abajo, en el arquitrabe, los doce apóstoles en grupos de tres y enmarcados por los arcos, mientras que en los extremos se encuentran las dos figuras independientes de Elías y Enoc, los testigos de Dios. En las arquivoltas, los veinticuatro ancianos apocalípticos. La novedad, por tanto, reside en las figuras de los apóstoles y de los testigos, pero en el conjunto se puede hablar de Segunda Venida. La puerta de la izquierda está dominada por una Ascensión, contemplada por los apóstoles sentados, once en total. Aquí las arquivoltas entrañan un mayor interés porque incluyen los signos zodiacales y los meses, elementos acordes con la situación de la catedral, aunque no inéditos.

La portada más interesante es la de la derecha. En el centro se encuentra una Virgen con el Niño que, si bien resalta en el santuario, sigue teniendo una función de *sedes sapientiae*. Como imagen de la Sabiduría, en relación con las enseñanzas de los estudios anejos a la catedral, se citan las disciplinas del *trivium* y del *quadrivium*. Cada una de ellas está personificada en una figura femenina, acompañada de un individuo muy distinguido en la disciplina en cuestión. El *trivium* empieza con la Gramática, vestida de maestra que enseña a dos jóvenes, y quizá al que representa es a Prisciano. La Dialéctica está simbolizada por Aristóteles y la Retórica, por Cicerón. La Aritmética, Geometría, Astrología y Música están acompañadas de personas no siempre identificadas, y la Música está también flanqueada por un instrumento. En el otro lado el programa está enriquecido con un ciclo sobre la infancia (Anunciación, Visitación, Natividad, Anunciación a los pastores y Presentación), de tal modo que el eje de simetría coincide con el Niño en el pesebre y encima un altar, elemento que se ha relacionado con la eucaristía. Este tímpano alude esencialmente a la venida de Jesús, al de la Ascensión mientras que en el tímpano central aparece el Segundo Advenimiento, antes del cual los testigos serán muertos por el Anticristo.

Los relieves que surgen como esculturas de los fustes de las columnas son figuras del Antiguo Testamento, probablemente reyes, profetas, etc., pero no han sido identificados, excepto David, Salomón y la reina de Saba que lo acompaña y que se convertirá en la protagonista de muchas otras portadas[90]. Los capiteles en los que

---

[89] *Ibid.*, pp. 15-22.

[90] J. B. Pritchard (ed.), *Solomon and Sheba*, Londres 1974; A. Chastel, «La reine de Saba», en *id.*, *Fables, Formes, Figures*, París 1978, vol. I, pp. 61-130.

se asientan las arquivoltas están densamente cubiertos de esculturas que narran la vida de Cristo[91].

Pero es en la portada de Senlis donde el programa mariano alcanza la plena madurez iconográfica, hacia 1170, con tres escenas fundamentales: muerte, asunción y coronación en el Cielo. En las arquivoltas no faltan el Árbol de Jesé y los profetas. Las jambas, excesivamente restauradas, representan a personajes del Antiguo Testamento, apoyados en bases esculpidas que pueden guardar una relación con ellos, por ejemplo, el cordero a los pies de Abraham. Son figuras tipológicas relacionadas con el sacrificio y con el Cristo de la coronación, esposo de la Iglesia y ofrecido en sacrificio. Esta portada sirvió como modelo para otras, incluida la fachada norte de la catedral de Chartres, y por esta razón es especialmente interesante. La formulación más perfecta, en la que se conjugan forma y contenido, es la portada de la izquierda de la fachada de Notre-Dame de París (hacia 1215-1220), que se diferencia del modelo de Senlis. Está dividida en tres registros, y en medio del central se encuentra el Tabernáculo que encierra el Arca de la alianza, presagio de la Virgen. Profetas y reyes que lo flanquean desenrollan filacterias que aclaran este concepto. El registro del centro representa una única escena, la muerte, momento en el que Jesús desciende para recoger su alma y los ángeles cogen su cuerpo y lo llevan al Cielo, ante la presencia de los apóstoles, entre los que destacan Pedro, que representa a la Iglesia, Pablo, Juan y tal vez Santiago el Mayor. Encima, la Coronación. En las arquivoltas, ángeles, profetas y reyes; estos últimos aluden a la genealogía de Cristo y de María, por tanto al Árbol de Jesé. Las esculturas de las columnas y de las jambas han sido muy manipuladas. La columna estaba ocupada naturalmente por una Virgen que, como Nueva Eva, está apoyada en una escena en la que se contempla el Pecado Original, focalizado en la responsabilidad de Eva.

Con el precedente de Notre-Dame de Laon, que fue tremendamente dañada durante la Revolución francesa en el siglo XVIII, y que presentaba tres grandes portadas, que datan hacia 1195-1205, la del Juicio Final, la de la Virgen (Coronación) y la de la Epifanía, es en Chartres donde alcanza la plenitud iconográfica. A las tres portadas del lado norte se añaden poco tiempo después las del transepto sur, y luego se construye una especie de pórtico que permite la comunicación entre las tres puertas, como en Laon. La parte central del transepto septentrional está dedicada a la Coronación de la Virgen (hacia 1205-1215). La portada de la Virgen toma como modelo la de Senlis, pero la columna está ocupada por santa Ana con María niña. El conde Louis de Chartres, durante el saqueo de Constantinopla por los cruzados, había robado la reliquia de la cabeza de la presunta madre de María y poco tiempo después la condesa Catalina la había donado a la catedral[92]. Así se explica la presencia de santa Ana en la columna en un puesto de honor, prueba de que en las catedrales se querían mostrar los tesoros sagrados que contenían, dejando de ellos un sólido testimonio. La línea temática continúa en las figuras tipológicas ligadas al sacrificio, en las jambas, donde aparecen de izquierda a derecha Aarón, o más probablemente Melquisedec, Abraham, Moisés, Samuel, David, Isaías, Jeremías, Simeón, el Bautista y, para terminar, Pedro.

---

[91] A. Heimann, «The Capital Frieze and Pilasters of the Portail Royal, Chartres», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31 (1968), pp. 73-102.

[92] Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs*, cit., p. 62.

En el lado izquierdo está representado el ciclo de la infancia de Cristo con la Natividad, la Anunciación a los pastores, la Epifanía y la historia de los Reyes Magos en el tímpano, y la Visitación, en las jambas, mientras en las arquivoltas empiezan a aparecer temas antiguos que normalmente no aparecían en la escultura monumental, como las Vírgenes santas y las Vírgenes necias, y las Virtudes personificadas. Más difícil de comprender, si bien se ha intentado buscar una explicación, es la tercera portada con la historia de Job y el Juicio de Salomón, mientras en las arquivoltas se representan las historias de Tobías, Judith, Esther y Sansón.

La iconografía de la puerta central del lado sur (*ca.* 1210-1215) es canónica: Juicio Final presidido por el Cristo de la Segunda Venida acompañado por los intercesores María y Juan Evangelista, además de seis ángeles que llevan los símbolos de la Pasión. En el arquitrabe, san Miguel pesa las buenas acciones en presencia del demonio, y a izquierda y derecha se encuentra la multitud de los salvados y de los condenados. Entre estos últimos, antes de su entrada en la tradicional boca del Infierno, se distinguen obispos mitrados, reyes, damas nobles y burgueses. En las arquivoltas a los dos lados hay varias escenas que hacen referencia a la resurrección de los muertos, pero sólo a la izquierda se ve a los elegidos conducidos hacia la Gloria, así como el Seno de Abraham. La portada central de la fachada de Amiens viene concebida al máximo de la misma manera, si bien el tímpano está dividido en más registros, por lo que los detalles anecdóticos son más numerosos. También en la portada del Juicio Final en Notre-Dame de París, que ha sufrido muchas modificaciones, se sigue percibiendo el programa en su totalidad. Los castigos de los condenados son más expresivos que los de Chartres.

En el lado opuesto los protagonistas son los condenados. Un «Buen Dios» y los apóstoles presiden el parteluz y las jambas. Las partes laterales pertenecen al grupo de exaltación de los santos. En el lado izquierdo se encuentra san Esteban, quien destaca especialmente, como hemos visto en la Ascensión. Entre otros, se le dedica la portada meridional de Notre-Dame de París. A la derecha, san Martín y san Nicolás, cada uno con dos escenas, ocupan este lugar privilegiado. La portada de los santos más importante se encuentra, sin embargo, en la fachada norte de Reims[93], a la derecha. El tímpano (hacia 1225-12230) está extraordinariamente desarrollado en altura, tanto que se divide en cinco registros, el superior con Cristo entre dos ángeles, y los demás con las historias de los santos Nicasio y Remigio, además de Entropía, hermana del primero. Todos aparecen ya en las jambas. A la izquierda, Eutropia y Nicasio, este último como cefalóforo, sosteniendo su cabeza, con dos ángeles que lo coronan. En el lado opuesto, al lado de un ángel y con vestido episcopal, aparece san Remigio. Nicasio era obispo de Reims cuando la ciudad fue atacada por los vándalos, que le cortaron la cabeza. La cogió con la mano y, acompañado por dos ángeles, la puso en el altar. Santa Entropía, que atacó a los bárbaros, está representada en el momento del martirio. En la misma zona, a la derecha, se puede distinguir, muy deteriorado, el bautismo de Clodoveo. En el segundo y el cuarto registros se cuenta la vida de san Remigio, también él ligado a la catedral. En el tercero se representa una vez más la historia de Job. En la columna, la colosal imagen del papa san Calixto.

---

93 W. M. Hinkle, *The Portal of the Saints of Reims Cathedral*, Nueva York, 1965.

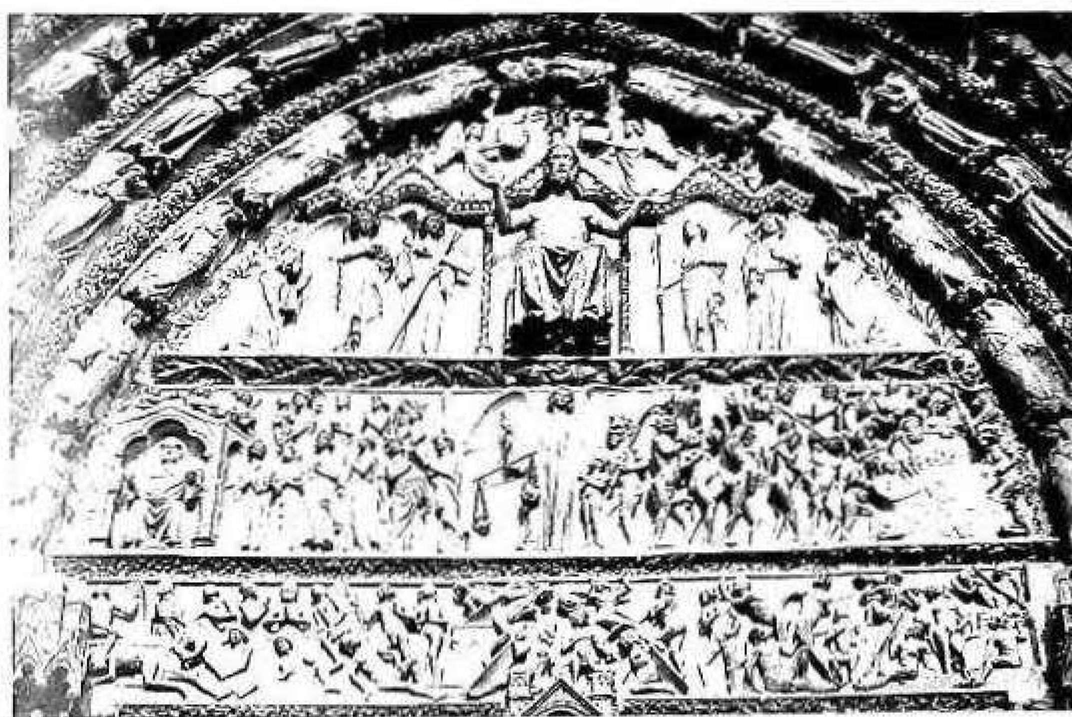


Figura 6. Bourges (Francia central), catedral de San Esteban, fachada occidental, portada central, Juicio Final, ca. 1225-1235.

En esta misma fachada norte se encuentra también un Juicio Final de calidad excelente, pero que no dice nada desde el punto de vista iconográfico. Mucho más interesante es la gran fachada principal[94], con esculturas de tamaño impresionante. La primera curiosidad consiste en el hecho de que no hay tímpano y la escultura se ha trasladado al gablete, mientras que las figuras de las jambas forman parte del programa de las portadas. En cualquier caso, la parte central incluye la Presentación en el Templo, Anunciación y Visitación. En el lateral izquierdo, una Crucifixión. Para terminar, en las esquinas hay dos tímpanos más llenos de relieves. La escultura no termina aquí. En las zonas más altas se encuentran las galerías de los reyes, cuya presencia parece lógica en una catedral como ésta; tampoco faltan en Notre-Dame de París. El muro interior está organizado en un retículo de nichos rectangulares, todos ocupados por una figura. No se ha podido descifrar el significado de cada escultura, pero se han reconocido claramente un Encuentro de Ana y Joaquín ante la Puerta Dorada, un Bautista que amonesta a Herodes y Herodías, y un encuentro entre un guerrero y un sacerdote, que podrían ser Abraham y Melquisedec. Por desgracia todo es demasiado vago y no puede ser incluido en el conjunto de un programa iconográfico más general.

La catedral de Bourges es la única con cinco portadas en la fachada. La cantidad de esculturas que exige es enorme. La puerta central está dedicada al Juicio Final (Fig. 6),

[94] P. Kurmann, *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails*, 2 vols., París-Lausana, 1987.

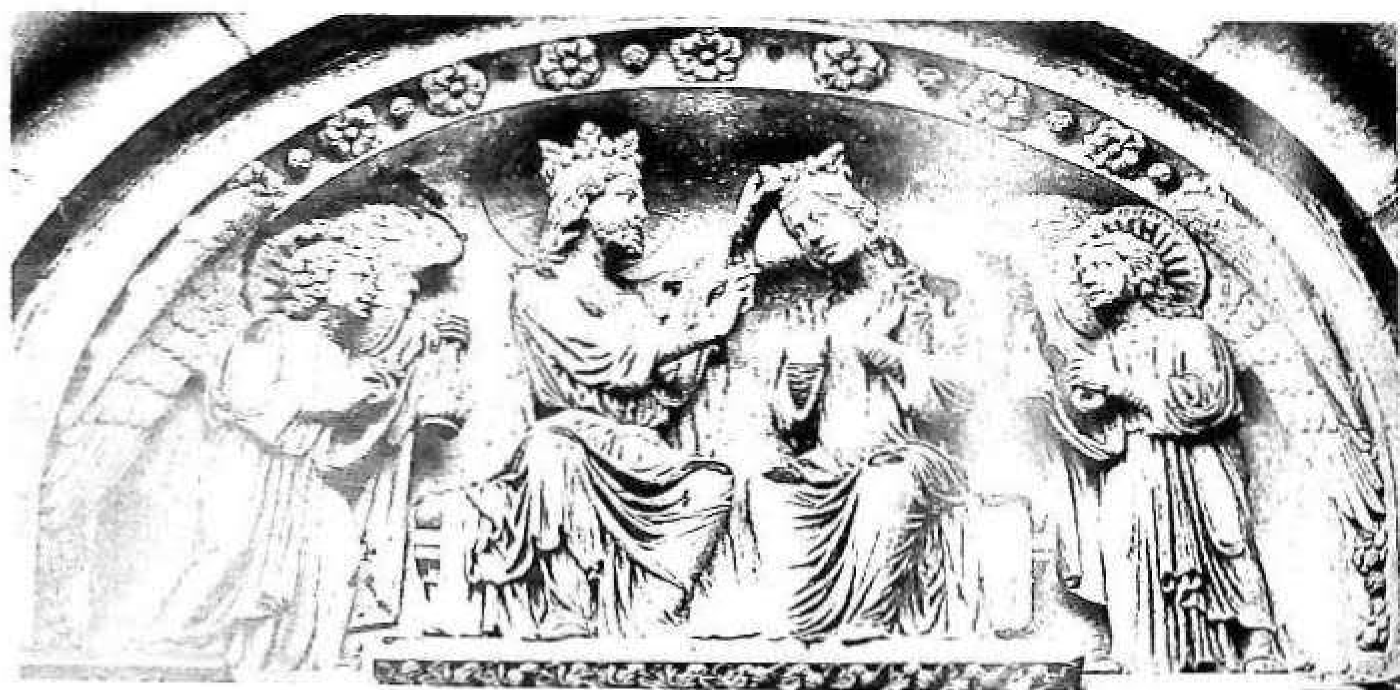


Figura 7. Estrasburgo, catedral de Notre-Dame, portada de la fachada meridional, tímpano, Coronación de la Virgen, *ca.* 1230.

sin muchas novedades desde el punto de vista iconográfico, pero extraordinariamente animada por anécdotas. Dos de las portadas exteriores están dedicadas a dos santos arzobispos de la diócesis: el fundador Orsino y Guillermo, que fue obispo en 1205-1209 y canonizado en 1218. Otra portada está ocupada por el omnipresente san Esteban. En otros complejos monumentales se pueden constatar a veces determinadas particularidades.

Fuera de Francia se crearon portadas notables, siguiendo los modelos franceses y adaptándolas a las posibilidades y a las necesidades de cada lugar. Actualmente Estrasburgo es francesa, pero su pertenencia a Alemania ha sido fluctuante. Hacia 1230 se proyectó una singular fachada sur con dos portadas gemelas cuyos tímpanos se dedicaron a la Muerte de la Virgen y a la tradicional Coronación (Fig. 7): es decir, la clásica portada de la Virgen pero simplificada y concebida de manera diferente. En el extremo de la fachada hay dos imágenes extraordinarias, la personificación de la Sinagoga derrotada y la de la Iglesia triunfante, que en el cristianismo tenían una historia muy antigua pero no habían aparecido nunca en el mundo de la escultura monumental.

En el área hispánica, los complejos más ricos y numerosos pertenecen a la Corona de Castilla. En la catedral de Burgos se conservan sólo las portadas del transepto[95]. La del Sarmental (sur, *ca.* 1230-1245) es de una calidad notable, realizadas seguramente por escultores provenientes de Amiens y de Reims, pero iconográficamente afín al Pór-

---

[95] J. Yarza Luaces, *Arte medieval*, Madrid, 1980, pp. 231-237; M. Á. Franco Mata, *Escultura gótica en León y provincia, 1230-1530*, León, 1998 (revisión de una edición precedente); *id.*,«Juicios Finales en la escultura monumental de las catedrales de Burgos y León», en *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fines dernières à l'époque gothique. Actes du colloque de la Fondation Hardt (Genève, 13-16 février 1994)*, Poitiers, 1996, pp. 175-198.

tico Real de Chartres. Singulares son las figuras de los evangelistas representados como escribanos, acompañados de los símbolos respectivos. En las arquivoltas, junto con los ancianos, hay esculpidas varias Artes Liberales. La presencia de un obispo ha dado origen a especulaciones sobre su identidad. Se trata de un santo, no sabemos cuál, vinculado a la diócesis. La puerta norte (Coronerías), un poco posterior, representa el Juicio Final.

En León la escultura es más abundante y comprende una triple portada en el extremo del transepto sur, otra con las mismas características en la fachada y una puerta simple en la parte norte del transepto. En la primera destaca san Froilán, obispo de la diócesis, y una de las puertas copia el Sarmental. En la fachada, el Juicio Final, en general, no presenta ninguna novedad, pero son interesantísimos las arquivoltas con los elegidos y, sobre todo, los condenados, sometidos a castigos de tremenda expresividad. La antecámara del Paraíso está concebida como una reunión mundana en la que se escucha música. El parteluz está ocupado por la Virgen Blanca, y en las jambas se encuentran los apóstoles. En las arquivoltas se introduce el martirio de san Esteban, como si no pudiera estar en su sitio habitual. Las dos puertas laterales están dedicadas a la Virgen, una a la Coronación y la otra a un ciclo de la infancia de Jesús[96].

En Cataluña, en 1277, el Maestro Bartomeu inicia la fachada de la catedral de Tarragona. La portada se proyecta sin tímpano, quizá con vidrieras. Cien años después (1372-1377), Cascalls, dirigiendo una cuadrilla en la que trabajaban Solivella y Moragues, termina las esculturas aisladas de las jambas y cubre una parte del tímpano con temas adecuados a una portada gótica: un pequeño Juicio Final, la resurrección de los muertos, una guiño al castigo de los pecadores, los estados de la Tierra y una Virgen en el parteluzque pisa a los seres negativos y se apoya en una escena con el momento en el que Eva comete el fatal pecado[97].

A menudo las vidrieras repiten parte de los programas o los temas más importantes de las portadas monumentales, de esta manera se vuelven más frecuentes los ciclos dedicados a María, al Árbol de Jesé, que parece hecho aposta para una vidriera larga y estrecha, al Trono de Salomón y a los ciclos de la vida de Cristo o de santos generales o locales. Se multiplican sobre todo figuras que pertenecen al Antiguo o al Nuevo Testamento, que se suceden en los muros vacíos de la nave principal. La extensión de los grandes edificios hace muy difícil la concepción de programas unitarios. Por eso es posible encontrar un hilo conductor para obras como el presbiterio de Saint-Denis, pensado y realizado por Suger y con un número reducido de vidrieras. El arquitecto hace un gran uso del lenguaje tipológico en el que cada tema antiguo es el preludio de un tema nuevo, según el dicho: «Lo que Moisés vela, la doctrina de Cristo lo revela». Y así, él parte del material, la vidrie-

---

[96] J. Yarza Luaces, *El Juicio Final de la catedral de León*, en prensa. Existen otras portadas españolas muy interesantes. Cabe destacar, no tanto por su valor artístico sino por determinadas particularidades iconográficas, la de la fachada de la colegiata de Toro, con la primera imagen del Purgatorio que se conserva en España, una de las más antiguas de Europa: J. Yarza Luaces, «La portada occidental de la Colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado: dos obras significativas del gótico zamorano», *Studia Zamorensia*, Supl. 1 (1988), pp. 118-129.

[97] F. Español, *Guillem Solivella i Jaume* Cascalls, en *Homenatge a Mosèn Jesús Tarragona*, Lérida 1996, pp. 219-232.



Figura 8. París, catedral de Notre-Dame, portada de la Virgen, parteluz con la Virgen con el Niño, *ca.* 1240.

ra en sí, entendida también en sentido espiritual; el tema pasa de ciertas verdades apenas contempladas a otras que se aclaran con el paso de un Testamento al otro[98].

En la Sainte-Chapelle de París nos encontramos ante un edificio unitario y de dimensiones limitadas. Las grandes vidrieras de los muros empiezan la narración con las historias del Génesis, comenzando por el lado norte y deteniéndose en el presbiterio, para después continuar en el lado sur. Al Génesis le siguen otras ilustraciones del Pentateuco y de los libros históricos, que terminan con una visión parcial de los Macabeos, no siempre en el orden correcto. En el presbiterio se desarrolla la historia de Cristo en dos capítulos: la infancia en relación con Juan Evangelista y la Pasión con el Bautista. Algunos vanos están ocupados por las profecías del Antiguo Testamento, siempre en esa zona. Es un programa único, si bien presenta semejanzas con otros. Louis Grodecki ha dicho que es la «historia de la redención» que nace «en medio» del Antiguo Testamento. La historia de la Primera Venida en el presbiterio se corresponde con la de la Segunda en la parte posterior de la fachada y en la escultura[99].

Hemos visto que los grandes programas monumentales esculpidos obedecen a una serie de constantes, a partir de las cuales pueden introducir frecuentes cambios, con temas inesperados. Notre-Dame de París presenta una portada norte muy singular, con una Virgen con el Niño en el parteluz (Fig. 8). El tímpano está dividido en tres registros y el que corresponde al arquitrabe está ocupado por cuatro escenas de la infancia. En los otros dos se desarrolla la historia del monje Teófilo que vende su alma al diablo y consigue evitar el Infierno gracias a la mediación de la Virgen. Ya en Souillac, en el siglo XII, esta historia estaba representada en la fachada. Sin embargo, ahora entraña un interés mayor. Se recogen colecciones de mila-

[98] Una introducción general iconográfica en E. Castelnuovo, *Vetrate medievali. Officine tecniche maestri*, Turín, 1994, cap. «Problemi iconografici», pp. 115-142.

[99] M. Aubert, L. Grodecki, J. Lafond y J. Verrier, *Les vitraux de Notre-Dame et de la Sainte Chapelle de Paris*, París 1959, pp. 78-84.

gros marianos que se escriben en latín y en lenguas romances. En ciertos casos, se copian en lujosos manuscritos profusamente ilustrados. En Francia, la colección que tuvo mayor éxito fueron los *Miracles de Notre Dame* del clérigo Gautier de Coincy o Coinci (hacia 1218), que contiene sesenta y cinco milagros. Fue copiada varias veces en códices de lujo. En dos ejemplares de finales del siglo XII (San Petersburgo, Biblioteca Nacional, ms Fr. F. V. XIV, Nr. 9 y París, Bibliothèque Nationale de France, ms fr. 22928), todos están ilustrados y a cada uno se le dedican hasta seis escenas. El más importante es el ejemplar de París (París, Bibliothèque Nationale de France, ms Nouv. Acq. Fr. 24541) ilustrado por Jean Pucelle a principios del siglo XIV, si bien a cada milagro le corresponde una sola miniatura.

La obra más excepcional, con una estructura que permite hablar de un gran programa, es la representada en las *Cantigas de santa María*, escritas en gallego por Alfonso X el Sabio. Está compuesta por cuatrocientas cantigas ordenadas en grupos de diez. En cada grupo la primera es una alabanza a la Virgen, con resultados gráficos notables[100]. Las demás recogen todos los milagros conocidos e incluyen otros. Se hicieron diferentes copias. Una, en dos volúmenes, es la más lujosa. El primero es el llamado *Códice Rico* (Escorial, Real Biblioteca, ms T.I.1) y el segundo, incompleto, es el de la Biblioteca Nacional Central de Florencia (ms Banco Rari 20). Cada historia está ilustrada con seis o doce escenas. En las de alabanza, la finalidad es la exaltación de la Virgen y presentan originales detalles iconográficos. Las demás tienen un significado narrativo evidente. A pesar de la existencia de modelos precedentes, no se recurre a ellos, por lo que la composición de las imágenes es original[101].

Poco a poco, en el siglo XIII se verifica un cambio en el sistema de producción de los manuscritos. Del *scriptorium* monástico se pasa al taller profesional laico y aumenta la clientela, dado que muchos manuscritos van destinados al uso de los reyes y de los nobles. Se incrementa la producción. Y este proceso es más evidente en Francia y en Inglaterra. Ciertos libros son más importantes y, aunque no nos podamos entretener examinándolos detenidamente, es importante aludir a ellos. Por una parte, encontramos los salterios. No se trata de los volúmenes para uso monástico, sino de aquellos destinados a una clientela laica. Las miniaturas están dispuestas de varias maneras, pero los ejemplares más interesantes son aquellos en los que las ilustraciones se concentran en los primeros folios, en el margen del texto principal. Es espléndido el parisino *Salterio de san Luis* (París, Bibiothèque Nationale de France, ms lat. 10525), que debió de pertenecer al rey. Empieza con sesenta y ocho folios en los que figuran escenas del Antiguo Testamento,

---

[100] Ana Domínguez ha trabajado en este aspecto: A. Domínguez Rodríguez, «Iconografía evangélica en *Las Cantigas de Santa María*», en *International Symposium on the «Cantigas de Santa María» of Alfonso X el Sabio, 1221-1284* (Nueva York, 1981), Madison, Wis., 1987, pp. 53-80; *id.*, «*Compasio* y *co-redemptio* en las *Cantigas de Santa María*: Crucifixión y Juicio Final», *Archivo Español de Arte* 281 (1998), pp. 17-35; *id.*, «La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las *Las Cantigas de Santa María*», en J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez (eds.), *El Scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las «Las Cantigas de Santa María»*, Madrid 1999, pp. 173-214.

[101] G. Menéndez Pidal, «Los manuscritos de las *Cantigas*. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 150 (1962), pp. 25-51; J. Yarza Luaces, «Reflexiones sobre la iluminación de las *Cantigas*», en *Metrópolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona castellana (Real Alcázar de Sevilla, 23 de noviembre 1998 a 3 de enero 1999)*, Sevilla, 1998, pp. 163-179.

desde el sacrificio de Caín y Abel hasta la historia de Saúl y David. Un género similar lo constituyen las biblias historiadas, que habían aparecido ya hacía algunos siglos, pero que llegaron a su máxima expresión con la *Biblia Maciejowsky* (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms M. 638), tal vez proveniente de la Francia septentrional. Cada folio, de grandes dimensiones, se divide en varias escenas del Antiguo Testamento, empezando por la Creación hasta la historia de David. En ambos casos, como en la antigüedad, se trata de ciclos narrativos inspirados directamente en los primeros libros históricos a partir del Génesis. Existen otros que por su complejidad se copian sólo en ocasiones excepcionales y no tienen el mismo carácter. Son las biblias moralizadas. A cada historia de la Biblia le acompaña una glosa, y ambas están ilustradas. La elección comprende muchas historias y el número total de las escenas es muy alto. El ejemplar mejor, el único completo, se conserva en la catedral de Toledo y fue donado por el rey de Francia al rey de Castilla. Otro grupo importante es el de los apocalipsis ingleses: quedan treinta y uno, datados entre el siglo XIII y parte del XIV[102]. Están profusamente ilustrados y contienen materiales ajenos al texto que demuestran influencias de las doctrinas del abad Joaquín de Fiore, en el caso de que estén relacionadas con la corona. El más conocido es el *Apocalipsis de Cambridge* (Trinity College, ms R. 16. 2; hacia 1255-1260), que tal vez perteneció a Leonor de Provenza, mujer de Enrique III, donde aparecen con una cierta frecuencia los franciscanos y que contiene un ciclo dedicado a Juan, el autor; otros prefieren el *Apocalisse Douce* (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 180)[103].

En Italia, la tradición y los contactos con Bizancio fueron determinantes. A partir del siglo XII y durante todo el XIII, los grandes muros de la iglesia de San Marcos de Venecia fueron recubiertos de mosaicos bizantinos, que luego fueron producidos por talleres locales. En el interior se sucedían los ciclos, pero no se puede hablar de un programa general de todo el conjunto: vidas de los apóstoles, la mitad de las cuales se ha conservado sólo en un lado, vida de san Marcos, de san Juan Evangelista, historia de Jesús. Llegando al atrio o pórtico, las seis cúpulas están revestidas por un ciclo veterotestamentario de notoria extensión, inspirado directamente en la tradición iconográfica del *Génesis Cotton*[104].

El Gótico. Difusión global e introducción del modelo italiano

No tendría mucho sentido detenerse en el final del siglo XIII si nos limitáramos sólo a hablar de Francia, de la Corona de Castilla o del Imperio. pero la cosa cambia si tomamos en consideración Italia. Su papel fue modesto, puesto que no había recibido el modelo francés, mantuvo un estilo artístico conservador, pero en el último cuarto del siglo

---

[102] G. Henderson, «Studies in English Manuscript Illumination, III: The English Apocalypse», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), pp. 104-137; 31 (1968), pp. 103-147. La bibliografía sobre el tema es vastísima.

[103] P. Klein, *Endzeiterwartung und Ritterideologie*, Graz 1983.

[104] Un estudio exhaustivo de los mosaicos ha sido realizado, en una obra monumental, por O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 4 vols., Chicago, 1984. Una reducción del texto, sin el aparato de notas y de dimensiones inferiores, *id.*, *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice*, Chicago-Londres 1988.

esta situación cambió y consiguió crear un modelo gótico diferente del francés. La pintura adquirió un papel protagonista. Su arquitectura está muy lejos del diáfano edificio nórdico, entre otras cosas porque muchas construcciones se cubrían con tejado plano. Se mantenía, sin embargo, la grande y maciza superficie que servía de base a la pintura mural, por lo que se siguieron realizando grandes ciclos temáticos pintados o en mosaico, como había sucedido hasta ese momento[105].

Roma continuará siendo un gran centro de producción también después del 1300. Cabe resaltar que uno de los conjuntos de mayor calidad e interés es una obra en la que se adopta el programa de las grandes portadas francesas, pero llevándolo al ábside y con la técnica del mosaico. Se trata del trabajo de Jacopo Torriti para Santa María la Mayor[106]. El papa Nicolás IV es el primer responsable del encargo, dirigido por el cardenal Jacopo Colonna, arcipreste de la basílica, que lo verá terminar en 1296. El ábside preexistente fue demolido y se construyó uno más al este. El nuevo ábside se recubre totalmente con un programa de mosaicos, entre los cuales se distingue, por las notables dimensiones, la Coronación de la Virgen, cuya superficie alrededor está recubierta con teselas doradas, roleos vegetales y motivos decorativos. En la almendra que contiene la Coronación se acercan dos grupos de ángeles. Los más altos son serafines con tres pares de alas, y cada grupo está compuesto por nueve representantes de las jerarquías angélicas[107]. En el suelo, a un lado, están de pie san Pedro, san Pablo y san Francisco de Asís; al otro, san Juan y san Antonio de Padua. A partir del esquema francés adoptado inicialmente, se pueden notar las variantes. La importancia que se otorga a los franciscanos se debe al hecho de que el papa pertenecía a esta orden, y está representado de rodillas y en pequeña dimensión, como Jacopo Colonna. En la escena más baja un paisaje nilótico nace, a los dos lados, de dos fuentes fluviales. En el cilindro absidal, en lugar de las cinco ventanas habituales, se abren sólo cuatro, y así la parte central es doble respecto a las demás. En ella se sitúa la muerte de María y el momento en el que Cristo viene a recoger su alma, en estilo bizantino. Tampoco aquí faltan los franciscanos, de pequeñas dimensiones. Para terminar, correspondientes a las ventanas, cuatro escenas de la infancia: Anunciación, Navidad, Epifanía y Presentación en el Templo.

Herederos del primer cristianismo, son numerosísimos los baptisterios italianos independientes de las iglesias, decorados en el interior con pinturas y mosaicos. A veces se confunden, porque los diferentes ciclos se crean en épocas distintas e incluso uno puede esconder parte del otro, como en Parma. Pero ahora se concibe un conjunto que sigue a la cubierta del baptisterio de la catedral de Florencia, donde los mosaicos se realizan hacia 1300. En el centro, una *Maiestas* aparece rodeada por las jerarquías angélicas. Después, en ciclos sucesivos, se inicia la historia de Adán y Eva, la de José y, para terminar,

---

105 E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany, from Cimabue to Andrea del Santo*, Londres, 1960.

106 J. Gardner, «Pope Nicholas IV and the decoration of Santa Maria Maggiore», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 36 (1973), pp. 1-50; M. R. Menna, «Niccolò IV, i mosaici absidali di S. Maria Maggiore e l'Oriente», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 10 (1987), pp. 201-224; A. Tomei, *Iacobus Torriti Pictor*, Roma, 1990, pp. 99-125; M. Andaloro y S. Romano, «L'immagine nell'abside», en *id.*, *Arte e iconografia a Roma*, cit., pp. 120-124.

107 B. Bruderer Eichberg, *Les neuf choeurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers 1998, pp. 172-173.

a del santo patrón. Todo está orientado hacia un grandioso Juicio Final, en el que se describe de manera anecdótica y detalla el Infierno con un demonio que lo domina. Setenta y cinco años después Fina Buzzaccarina, mujer de Francisco I de Carrara, decide transformar el baptisterio de Padua en el panteón familiar y encarga a Giusto de' Menabuoi (1375-1377) recubrirlo todo de frescos. El programa, aparte de su presunto destino, no difiere mucho del florentino. Domina la cúpula una *Ma[illegible]stas* gigantesca. En círculos concéntricos se encuentran las jerarquías angélicas y la multi[illegible]ud de los elegidos (algunos de ellos se pueden identificar). En el tamb[illegible] historias del G[illegible]nesis que co[illegible]ienzan con la creación del universo. Más abajo, en los [illegible]os, la vida de Jesús y la de Juan Bautista, patrón del edificio. En el ábside hacia el q[illegible] está orientado, un ciclo apocalíptico. En el altar, un políptico también con historias [illegible] Bautista presidido por una Virgen con el Niño[108].

La sencilla tabla que se ponía detrás de[illegible]ar se desarrolla [illegible] se hace más compleja. Es la *pala* italiana o el retablo hispánico. Por [illegible] parte, en Italia como en otros lugares de Europa, el culto a la Virgen había alcanz[illegible] su punto álgido. Siena la había escogido como protectora de la ciudad después de l[illegible]alla de Montaperti. Precisamente entonces (1308), encarga a Duccio un retablo de [illegible]andes dimensiones. En 1311 el pintor lo entrega y las autoridades organizan una sol[illegible]ne procesión para transportarlo desde el taller del artista a la catedral, fiesta triunfal de[illegible]icada a María y no consecuencia del aprecio por la obra del artista. Partiendo de modelos anteriores más simples, en el frente se concibe una Virgen con el Niño en el trono de grandes dimensiones, en el centro de la tabla, rodeada por ángeles. A los lados, otros ángeles y santos conocidos, como san Pedro, san Pablo, santa Inés, san Juan Bautista, etc. Abajo, de rodillas, otros cuatro santos de la ciudad (san Ansano, san Sabino, san Crescencio, san Víctor). Por tanto, no se trata sólo de una exaltación de María sino, en cierto sentido, de un evento cívico que el gobierno de la ciudad replicará en diferentes ocasiones, sobre todo en relación con la *Maiestas Mariae* (*Majestad* de Simone Martini, *Historia de María* de Taddeo di Bartolo en la capilla de los Señores, todo en el Palazzo Pubblico de Siena)[109]. Además, tanto en la parte superior como en todo el reverso, completamente pintado, se narra en detalle la vida de Jesús, que se inicia con una Anunciación y termina con el encuentro con los discípulos en el camino de Emaús, diferenciando varios ciclos[110].

La capilla de Santa María de la Arena (hacia 1303-1305) en Padua, encargada a Giotto por Enrico Scrovegni, es famosa por muchas razones. Su importancia se debe, entre otras, al programa iconográfico: la protagonista es la Virgen, cuya imagen creada por

[108] S. Bettini, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padua 1944; *id.*, *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Vicenza, 1960; B. J. Delaney, *Giusto de' Menabuoi*, Nueva York, 1972. Las pinturas del ábside son de Giusto.

[109] Visión de conjunto en D. Norman, *Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City State*, New Haven, Con.-Londres, 1999

[110] Durante el siglo pasado, la tabla fue cortada verticalmente, después se sacaron varias escenas y se vendieron, y hoy están expuestas en varios museos de Europa (National Gallery de Londres, Museo Thyssen de Madrid, etc.) y de América. Sobre Duccio, cfr. C. Brandi, *Duccio*, Florencia 1951; J. H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and His School*, Princeton, NJ, 1979, algunas de sus hipótesis son muy discutidas; J. White, *Duccio. Tuscan and the Medieval Workshop*, Londres, 1979; F. Deuchler, *Duccio*, Milán, 1984.



Figura 9. Giotto, Padua, capilla degli Scrovegni, Juicio Final, Enrico Scrovegni ofrece una maqueta de la iglesia a la Virgen, fresco, 1303-1305, detalle

Giovanni Pisano preside el altar. Asimismo, unos años después, un pintor paduano pinta en el presbiterio un ciclo de la vida de la Virgen después de la muerte de Jesús, según los Apócrifos. La iglesia fue completamente cubierta de frescos, pero las imágenes más significativas se encuentran en las paredes. Se inicia con la historia, también apócrifa, de sus presuntos padres, Joaquín y Ana, que a partir de este periodo se difundirá cada vez más, y continúa con la historia de María, que se confunde siempre con el inicio de la de su hijo, Jesús. A los dos lados de la entrada se ve la Anunciación y encima de nuevo a María, protagonista del episodio en el que Dios, rodeado por ángeles, manda a Gabriel a visitarla. Se trata de la capilla funeraria donde está sepultado Enrico Scrovegni. Tal vez sea por esto, y porque era lo habitual, en la pared oriental se encuentra un imponente Juicio Final en el que Enrico tiene un sitio especial, ya que aparece retratado ofreciendo una maqueta de la iglesia, donada para la remisión de sus pecados (Fig. 9). Quizá esto tenga alguna relación con el hecho de que en las zonas bajas, a los dos lados, las alegorías de las Virtudes se contraponen a las de los Vicios, estos últimos para rechazarlos y las primeras para practicarlas.

En Italia, la portada historiada monumental no se desarrolla como en Francia, en España o en el Imperio. Existe, sin embargo una excepción muy especial: la catedral de Orvieto. Todo lleva a pensar a que fue Lorenzo Maitani, arquitecto y escultor, el que la proyectó y realizó con la ayuda de su taller[111]. Dividida en tres partes, la puerta central

[111] M. D. Taylor, «The Prophetic Scenes in the Tree of Jesé at Orvieto», *The Art Bulletin* 54 (1972), pp. 402ss.; J. White, «The Reliefs on the Façade of the Duomo at Orvieto», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22 (1959), pp. 254ss.

es la única que está dotada de un tímpano con la Virgen y el Niño entre los ángeles. En los muros que separan las tres portadas y en los extremos (cuatro en total) se desarrolla en relieve, entre motivos vegetales, un inmenso ciclo que se inicia con la Creación y la Caída (a la izquierda) y concluye con un expresivo Juicio Final (a la derecha). No falta un gigantesco Árbol de Jesé con numerosos profetas y la vida de Jesús. Es posible que el programa no terminara aquí. Hoy el gablete de la puerta principal está ocupado por una Asunción en mosaico (moderna), mientras en el hastial central se encuentra una gran Coronación de la Virgen (también esta moderna). En la fachada muchos mosaicos están dedicados a María. Si detrás de estas copias hubieran existido originales similares, la parte fundamental del programa mariano se habría situado aquí y la escultura habría constituido el complemento.

Las órdenes mendicantes más importantes nacen a principios del siglo XIII, pero hasta después de la muerte de los fundadores no empiezan, traicionando el espíritu de pobreza, a construir grandes conventos y llenarlos de pinturas. La iglesia de Asís fue fundada en 1228 y consagrada en 1253, pero sólo en el último cuarto del siglo se pintan los muros y las cubiertas del presbiterio de la iglesia superior, a pesar de que ya antes se había empezado a componer la iconografía del fundador. En 1235, Bonaventura Berlinghieri firma el retablo de la iglesia de San Francisco en Pescia, en la que el santo aparece en tamaño natural con seis episodios de su vida a los lados. Pocos años después, dos pintores activos en Florencia realizan un retablo más grande con veinte historias del santo (Florencia, iglesia de Santa Croce, capilla Bardi). Mientras tanto, habían ido apareciendo diferentes historias de la vida de san Francisco, y la orden confió a san Buenaventura el encargo de escribir la *Leyenda mayor*, reconocida oficialmente. Una copia ilustrada con una cantidad importante de miniaturas fue realiza alrededor de 1300[112].

En Asís, la gran nave de la iglesia franciscana superior fue dividida en dos partes, y en la inferior, que tenía muros más amplios, está pintado el gran ciclo de la vida del fundador, usando la *Leyenda Mayor* con una cierta libertad. La iglesia superior, con ventanales, fue subdividida y poco a poco recubierta con la temática habitual del Antiguo Testamento, de la que quedan fragmentos de unas pocas escenas. En el lado opuesto, la misma situación pero con historias del Nuevo Testamento, también casi todas ellas perdidas. El ciclo de san Francisco (cfr. vol. II, lám. 22), veinticinco historias elegidas, todas de grandes dimensiones, con muchas citas del feliz entendimiento entre el papado, y por tanto entre la Iglesia, y la orden mendicante. Se conserva la pintura en la bóveda del primer tramo, con los Padres de la Iglesia. Parece que el franciscano que los acompaña recoge el saber de cada uno de ellos.

Menos conocidos, aunque no por eso menos importantes, son los frescos de las cuatro plementos, en la bóveda del transepto de la iglesia inferior, porque expresan los ideales de la orden, a pesar de que en la época los conventuales ya los habían traicionado, si

---

[112] M. R. Pazos, «El Códice "Archivo Ibero-Americano" de la "Legenda Maior" de San Buenaventura y otras notas bibliográficas», *Archivo Ibero-Americano* 34 (1974), pp. 5-37; J. W. Einhorn, «Das Grosse Franziskusleben des hl. Bonaventura in zwei illuminierten Hadschriften in Rom und Madrid», *Collectanea Franciscana* 62, 1-2 (1992), pp. 5-61; J. W. Einhorn y L. Pérez Simón (eds.), *Leyenda Mayor. San Buenaventura*, edición facsímil y vol. de ensayos, Madrid, 2001.

damos crédito a las opiniones de los espirituales. A los dos lados, las virtudes que deben practicar, encarnadas en figuras femeninas y en complejas composiciones. La Castidad custodiada en un castillo, en cuyo interior se encuentran la Pureza *(Munditia)* y la Fortaleza. A la izquierda, miembros de tres congregaciones franciscanas hacen votos de adoptar esta virtud ante un clérigo y un ángel, mientras en la otra parte la Penitencia ataca a la Muerte y al Amor. La Obediencia está concebida de modo diferente, representada como un yugo, como explicaba un texto desaparecido pero no perdido, que se impone a un fraile. En los lados, la Prudencia y la Humildad. Encima una imagen triunfante de Francisco. En el lado occidental, las bodas de Francisco con la santa Pobreza, tema que se hace popular en la orden, con Jesús que oficia la ceremonia. Para terminar, la apoteosis del santo en el trono, vestido suntuosamente y rodeado por una multitud.

San Francisco era italiano y vivió en los alrededores de Asís. Domingo de Guzmán era español y su campo de actividad fue el sur de Francia. No existe un centro natural de su orden en Italia, pero la importancia que adquirieron los dominicos, sus pactos con el papado y los vínculos con la Inquisición, creada hacía poco, hizo que en Italia se construyeran casas muy importantes. Era una orden de carácter más intelectual respecto a la franciscana, como demuestra el primer gran programa dominico, San Nicolò de Treviso. El convento adquiere gran importancia cuando Niccolò Boccasini, que era de la orden, se convirtió en papa con el nombre de Benedicto XI (1240-1304). Se trata de la sala capitular que Tomás de Módena pinta con frescos en 1352. Se representa la difusión de la orden con alusiones a todas las Provincias en las que se dividía y a sus miembros más ilustres, representados en la escribanía mientras leen o escriben. El primero es el fundador, Domingo de Guzmán. Es lógico que haya sido él el elegido. Raimundo de Peñafort es doctor en Derecho canónico y compilador de Decretales. No faltan el papa Benedicto XI, santos como Pedro Mártir o sabios como Tomás de Aquino[113].

No hay nada más espectacular que la Gran Capilla de los Españoles, sala capitular del convento de Santa Maria Novella (Florencia), donde existía un *studium*, pintada por Andrea Bonaiuti hacia 1366-1368[114]. Se quiso desarrollar un ciclo de la vida de Cristo poniéndolo en relación con el papel desempeñado por la orden. En la pared del fondo se encuentra una gigantesca Crucifixión con el Calvario y el Descenso a los Infiernos a los dos lados; continúan en la superficie de la bóveda correspondiente las Marías en el sepulcro, la Resurrección y el *Noli me tangere*. A la izquierda, la pared está enteramente ocupada por una apoteosis de santo Tomás de Aquino (Fig. 10) que somete a Sabelio, Averroes y Arrio, heréticos y desviados. A su lado aparecen otras figuras, de Job a Salomón, y alrededor las Virtudes teologales y cardinales. En la zona inferior se citan las Ciencias teologales (Derecho civil, Derecho canónico, Historia, Dogma, Ética y Teología, acompañadas de personajes distinguidos en la varias disciplinas, como Justiniano, Diógenes, Areopagita, Agustín y Juan Crisóstomo). Para terminar, las siete Artes Liberales dispues-

---

[113] R. Gibbs, *Tomaso da Modena*, Cambridge-Nueva York, 1989, pp. 50-87.

[114] M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, NJ, 1951 [ed. cast.: *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra*, Madrid, Alianza, 1988]; S. Romano, en *Storia dell'Arte*, 1976; J. Gardner, «Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse Frescoes in Santa Maria Novella», *Art History* (1979), pp. 107-138.

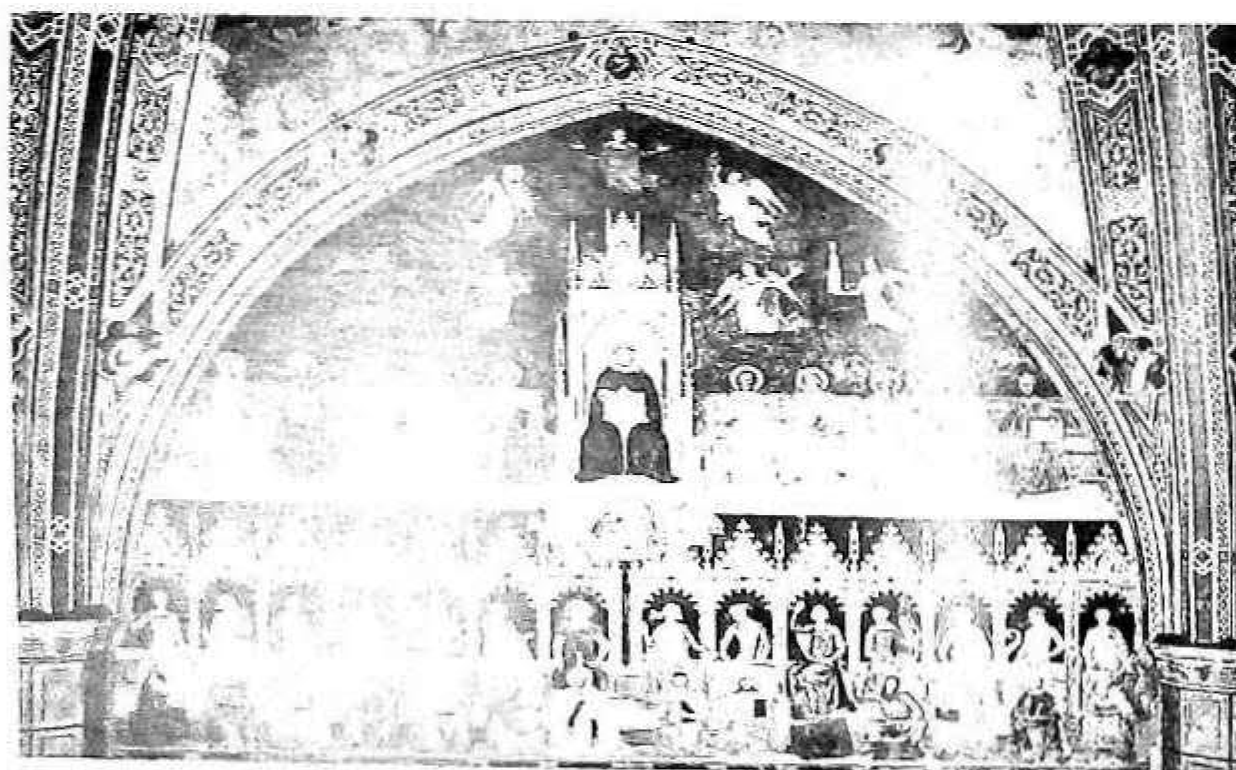


Figura 10. Andrea di Bonaiuto, iglesia de Santa María Novella, capilla de los Españoles, *Apoteosis de santo Tomás de Aquino*, fresco, 1366-1368.

tas de la misma manera. En la bóveda correspondiente, Pentecostés, momento en el que el Espíritu Santo desciende sobre los apóstoles y les infunde la sabiduría, tema ligado a Tomás de Aquino. En el lado opuesto, una multitud en el camino hacia la salvación, con imágenes dobles de la Iglesia y la función de ayuda de los *domini canes*, los perros de Dios, como se hacían llamar los que pertenecían a la orden. En la bóveda, la Barca de Pedro que guía con firmeza a la Iglesia. En la pared de la entrada, un ciclo dedicado a Pedro de Verona, el primer santo mártir de la orden, muerto por los herejes. En este ambiente se celebrarán algunos procesos de la Inquisición. Un programa tan complejo (y más aún si se examina en detalle), se adapta muy bien a la imagen que la orden quiere dar de sí misma y al hecho de que no formara parte de un espacio público genérico, sino que era destinado a la visita de los mismos padres predicadores[115].

---

[115] Los agustinos atribuyeron un significado similar a la gran capilla de la basílica de San Nicolás en Tolentino, si bien los temas no siguen el mismo proceso: las zonas altas están ocupadas con la vida de Jesús y las que quedan, con la de Nicolás de Tolentino (véase, en general, *Arte e spiritualità nell'Ordine agostiniano e il convento di San Nicola a Tolentino. Atti del convegno, Tolentino 1992*). A otros santos se les tributó un culto que se transformó en encargos para realizar grandes ciclos. Entre los fundadores de las órdenes figura san Benito. Montecassino fue prácticamente destruido, pero existen otros lugares, como Subiaco, donde recibe un culto especial. El ciclo quizá más extendido se conserva en un convento de olivetanos reformados, en San Miniato al Monte (Florencia). Spinello Aretino dedicó dieciséis escenas en una capilla, hacia 1400. Pero la figura más elegida es san Juan Bautista, entre otras cosas porque es el patrón de los baptisterios. A veces el programa se encuentra en el interior, otros en el exterior, o en ambos lugares, como en el caso de las primeras puertas del baptisterio de Florencia, realizadas en 1330 por Andrea Pisano, con veinte escenas de su vida y ocho con las Virtudes. En el palacio de los papas de Aviñón, Matteo Gio-

En el resto de Europa se siguen realizando portadas monumentales llenas de escultura, tanto en Francia como en el imperio y en la península Ibérica, si bien con temáticas más libres. Entre 1280 y 1306 se termina la construcción de la Portada de las Calendas (sur) en Notre-Dame de Rouen, con un ciclo de la Pasión que culmina con una Crucifixión situada, para resaltar más, fuera del lugar que le correspondería cronológicamente. El Pórtico Real se encuentra en el norte en la catedral de Burdeos, y presenta una Última Cena y una Coronación de la Virgen, un poco posteriores.

Desde 1277 se trabaja en la fachada de la catedral de Estrasburgo, cambiando el proyecto dos veces. Lo que vemos hoy se terminó antes de 1300[116]. La portada de la izquierda está decorada con temas de la infancia; la central está dedicado a la Pasión, empezando por la entrada en Jerusalén, subrayando la Crucifixión pero dejando espacio a la vida después de la muerte, que culmina con la triunfal Ascensión. En la parte lateral de la derecha, y en las jambas, la parábola de las Vírgenes sabias y de las Vírgenes necias asume una especial importancia por la nueva figura del seductor o Príncipe del Mundo que se acerca a las necias ofreciéndoles una manzana tentadora, a la vez que su espalda se abre para mostrar la putrefacción. Se repetirá en otras iglesias (Basilea, Magdeburgo, Friburgo de Brisgovia). Forma parte del complejo del Juicio Final. En San Lorenzo de Núremberg se sigue trabajando bien entrado el siglo xiv, como en Schwäbisch Gmünd (Juicio Final).

En la península Ibérica, el predominio de la Corona de Castilla continúa durante los primeros decenios del siglo xiv, periodo en el que la Corona de Aragón asume un cierto relevo, pero las grandes portadas no se resienten. Adquieren importancia en el pequeño reino de Navarra, donde, en la catedral de Pamplona, se realiza un ambicioso claustro con amplias puertas llenas de esculturas, como la Puerta Preciosa, dedicada enteramente a la glorificación de María, con un tímpano muy agudo dividido en cuatro registros. La lectura se inicia con la Anunciación de las jambas, pero en el tímpano todo es diferente. El ángel anuncia la muerte a María, dándole el sudario y la palma. María lo cuenta a sus amigos, después enseña el sudario a san Juan, llegado en una nube. Llegan san Pedro y san Pablo, recibidos por san Juan. Sigue con las revelaciones y la preparación para la muerte, después la muerte y el cortejo fúnebre organizado por los apóstoles y demás detalles, y el culmen viene marcado por la Coronación[117].

---

vannetti recubrió con frescos una capilla: E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla Corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV* [1962], Turín, 1991, pp. 103-112. El *Trinity Apocalypse* contiene treinta escenas de la vida de Juan. Lorenzo es el santo que defiende el tesoro de la Iglesia de la intromisión del poder laico, y es elegido para grandes programas, como el del pórtico de San Lorenzo Extramuros (S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura a Roma en el Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295- 1431)*, Roma 1992, p. 33) con dieciséis escenas. Otro, con el mismo número de escenas, está dedicado a san Esteban, protomártir. Pero ningún santo tiene una vida como la de san Antonio abad, patrón de los antonianos, que en 1426 fue copiada en un manuscrito (La Valletta, Biblioteca Pública) en Saint-Antoine de Viennois y fue ilustrada con doscientas miniaturas. Lo más singular es que se dice que existía un original sobre tela: R. Graham, «A Picturebook of the Life of St. Anthony the Abbot», *Archeologia* 83 (1933), pp. 1-26; S. C. Cockerell, «The Pictorial Lives of St. Anthony the Great», *Burlington Magazine* (1933), pp. 58-67. Citados en M. Nuet, «San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos xiv y xv», *Locus Amoenus* 2 (1996), pp. 111-124.

[116] P. Williamson, *Escultura gótica, 1140-1300*, Madrid, 1997, pp. 189-192.

[117] C. Martínez Álava, «Escultura», en *La catedral de Pamplona, 1394-1994*, Pamplona 1994, vol. 1, pp. 325-335.

De gran calidad, si bien menos original, es la puerta sur de la iglesia de Santa María de Laguardia en Álava, del siglo XIV muy avanzado, también dedicada a la Virgen, que aparece representada en el parteluz, pisando al basilisco[118]. El tímpano en tres registros se inicia con la Anunciación y una extensa Epifanía. Después, la llegada de los apóstoles sin santo Tomás. La entrega del «cíngulo» a este último está en el centro de una pequeña escena del registro medio, si bien no se conocen las razones de que esté aquí y que, como consecuencia, la muerte y la recogida del alma por parte de Jesús se encuentren desplazadas a un lado. La entrega al apóstol del cinturón, famosa en Italia porque se suponía que se conservaba en Prato, no tiene la misma importancia en otros lugares y por eso resulta interesante. Para terminar, la Coronación. En las jambas se encuentran los apóstoles, mientras que en las arquivoltas hay ángeles y personajes del Antiguo Testamento.

Tal vez la empresa más ambiciosa es la catedral vieja de Vitoria, en el País Vasco, con una triple portada protegida por un gran pórtico. La importancia del culto mariano en esta zona de la Península es evidente porque a María se le dedican las puertas principales como aquí, con algunas diferencias temáticas según los casos. Las historias son menos de trece y predominan las ligadas a la infancia (Anunciación, Visitación, Natividad, Anuncio a los pastores, Epifanía y la Matanza de los inocentes). La segunda y la tercera portadas son mucho más interesantes desde el punto de vista iconográfico: en ellas se pasa directamente a los temas que conciernen a la muerte, en escenas no muy bien identificadas, que incluyen una vez más la entrega del «cíngulo» a santo Tomás. En realidad, en Laguardia debe de haber servido de modelo un programa muy extenso. El Juicio Final se encuentra en la portada de la derecha, aunque se le ha añadido un arquitrabe con la presunta historia de un santo no identificado. La portada de la izquierda está dedicada a otros santos[119].

El retablo, que ya hemos mencionado, hacia finales del siglo XIV experimenta un enorme desarrollo, especialmente en el Imperio y en la península Ibérica, y sobre todo en esta última. Aquí alcanza la altura del techo y cubre toda la pared sobre la que se apoya. Es un fenómeno peculiar, que llegará a condicionar a la arquitectura. Aunque en Cataluña es frecuente el uso del alabastro para los retablos, en general son de madera. Están formados por numerosas tablas que cuentan dos tipos de historias de carácter eminentemente narrativo. Por una parte se encuentran las dedicadas a Jesús o a la Virgen. Por otra, los protagonistas son los santos. En general, cada una presenta peculiaridades y sutilezas iconográficas. El primer retablo monumental en alabastro quizá es el de San Lorenzo, realizado para la iglesia parroquial de San Lorenzo en Lérida por Bartomeu de Robio (1350-1375)[120], con la imagen en el centro del patrón y doce escenas de su

[118] Obra que siempre ha llamado la atención de los estudiosos, últimamente le ha sido dedicada una monografía (M. L. Lahoz, *Santa María de los Reyes de Laguardia. El pórtico en imágenes, el Pórtico imaginado*, Vitoria-Gasteiz, 2000).

[119] J. M. Azcárate Ristori, «Catedral de Santa María», en *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, III: *Catedral de Vitoria*, Vitoria 1971, pp. 87-97.

[120] Sobre la iconografía en general, cfr. I. Bango, «Iconografía de S. Lorenzo», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, catálogo de la muestra (Madrid, diciembre de 1985-enero de 1986), Madrid, 1985, pp. 369-425. Por su análisis en cuanto primer ejemplo de retablo monumental, cfr. F. Español, *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida*, Lleida 1995, p. 77ss.

vida. Más espectacular es el de *San Jorge del Centenar de la Ploma a Valencia* (Londres, Victoria and Albert Museum) realizado a comienzos del siglo XV por un pintor afín a Marçal de Sax, o tal vez por él mismo[121]. Sus promotores constituían una milicia urbana que quería hacerse pasar por más antigua de lo que era, presente durante la guerra que concluyó con la conquista de Valencia, que era musulmana, por los cristianos. Por esta razón la parte central presenta tres escenas. La de abajo es habitual, con el santo frente al dragón en presencia de la princesa. La segunda, sin embargo, describe la batalla del Puig, donde Jaime I venció a los moros con la presunta ayuda milagrosa de Santiago, que aparece junto a él durante el combate. Termina con una hermosa Majestad de la Virgen, que tiene resonancias de los modelos italianos. Además, la historia de la vida y, sobre todo, del martirio de san Jorge está narrada en dieciséis escenas.

Como modelo de retablo-tabernáculo dedicado a Jesús y María, en la catedral de Tortosa se conserva el que quizá antes estaba colocado en el presbiterio. La Virgen con el Niño en el centro está siempre a la vista, pero, cuando se abre el retablo, se pueden ver veinticuatro escenas de la vida de María, de la Anunciación a la Asunción, esculpidas en madera y policromadas. Cerrado, muestra doce pinturas con la Pasión de Jesucristo[122], es decir, la titular y treinta y seis historias[123].

[121] C. M. Kauffmann, *The Altar-Piece of St. George from Valencia*, Londres, 1968.

[122] F. Español, *El gòtic català*, Manresa, 2002, pp. 188-191.

[123] La elección se centra de nuevo en los ciclos religiosos justo en el momento en el que son más frecuentes los profanos. El ejemplo más notable es quizá la famosa alegoría del Buen y el Mal Gobierno en el Palazzo Pubblico de Siena, realizada por Ambrogio Lorenzetti. En otro orden de ideas, se decidió interrumpir el discurso hacia 1400, pero el que escribe, contrariamente a lo que se afirma en Italia, cree que lo que llamamos Edad Media no termina en aquella época, incluso en ciertas partes de la propia Italia. Sólo debido al vasto arco cronológico tomado en consideración, al espacio concedido en una obra como la presente y a la incapacidad del autor de realizar una síntesis más breve, se ha tenido que hacer este corte.



4

De la Jerusalén celestial a la Iglesia: texto, imágenes, símbolos

Claude Carozzi

El texto

El Apocalipsis (revelación) de Juan es el único libro del Nuevo Testamento completamente profético[1]. Este carácter aparece en su estructura: una sucesión de visiones que despliegan, en un espacio cósmico, las escenas a las cuales asiste Juan, el testigo, que describe, narra y relata lo que oye o lo que le cuentan. Este espectáculo evoca el destino del mundo, de la humanidad, dejando aparte a los elegidos, los cristianos, que han pasado, victoriosamente, las pruebas del tiempo. Esta evocación se expresa en un lenguaje que emplea diferentes sistemas de referencia: la historia del tiempo (el conflicto con el Imperio), la historia antigua de Israel, los textos del Antiguo Testamento, la vida y la doctrina de Cristo. El resultado es, más que un lenguaje codificado o críptico, como a veces se dice, un lenguaje simbólico, que obedece a dos imperativos: no designar directamente a los protagonistas y, sobre todo, hacer resaltar el significado espiritual, teológico, de los acontecimientos representados. Es precisamente este último punto el que causa dificultad en la interpretación, pero el que, a la vez, le da un alcance atemporal: el final de los tiempos, en sentido propio, no constituye el tema principal de la obra. En la Edad Media se considera que solamente la última parte, en la que aparece la Jerusalén celestial, es la que se expone de manera realista. Según la interpretación de san Agustín, todo lo anterior se refiere al tiempo de la Iglesia[2]. La razón no se encuentra sólo en la exigencia necesaria de poner aparte la interpretación milenarista del texto, sino en la de poner de relieve el significado auténtico. En efecto, si el Apocalipsis se redujera a la descripción de un cataclismo último y al anuncio de una inminente vuelta de Cristo, que no ha tenido

---

[1] E. B. Allo, *sub voce* «Apocalypse», en *Dictionnaire de la Bible*, supplement I, París 1948, col. 306. Sobre la exégesis del Apocalipsis véase A. Strobel, *Apokalypse des Johannes*, en *Theologische Realenzyklopädie*, vol. III, Berlin, 1978, pp. 174-189; P. Prigent, *L'Apocalypse de saint Jean*, Ginebra, [2]1988.

[2] Sobre los comentarios al Apocalipsis en la Edad Media véase Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, París, 1996.

lugar, su interés teológico sería nulo, mientras que el conflicto de la Iglesia con el mundo es una realidad permanente, llena de significado espiritual. De ahí deriva que, incluso a la Jerusalén celestial, también se la puede considerar como imagen de la Iglesia[3].

Por lo tanto, después de las luchas escatológicas y del juicio de las naciones, Juan ve «un cielo nuevo y una tierra nueva», y que aparece la «nueva Jerusalén»:

> [...] la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que descendía del cielo del lado de Dios, ataviada como una esposa que se engalana para su esposo. Oí una voz grande que del trono decía: «He aquí el tabernáculo de Dios entre los hombres, y erigirá su tabernáculo entre ellos, y serán su pueblo; y el mismo Dios será con ellos» (Apocalipsis 21, 1-3)[4].

La voz de aquel que se sienta en el trono y que se presenta como «el Alfa y la Omega, el principio y el fin», añade más adelante:

> Pero los cobardes, los infieles, los abominables, los homicidas, los fornicarios, los hechiceros, los idólatras y todos los embusteros tendrán su parte en el estanque, que arde con fuego y azufre, que es la segunda muerte (Apocalipsis 21, 8).

Sigue la descripción de la ciudad, hecha de piedras preciosas, con sus baluartes, sus doce puertas y los doce ángeles que las guardan. La ciudad se apoya también sobre doce fundamentos y, sobre ellos, los nombres de los doce apóstoles (Apocalipsis 21, 9-14). Después, el ángel que muestra a Juan la ciudad la mide: está levantada en un cuadrado perfecto, pero en ella no hay ningún templo

> [...] pues el Señor, Dios todopoderoso, con el Cordero, era su templo. La ciudad no había menester de sol ni luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba, y su lumbrera era el Cordero (Apocalipsis 21, 22-23).

El río de la vida sale del trono de Dios y del Cordero, erigido en la ciudad (Apocalipsis 22, 1-3).

Cualquiera que sea la interpretación moderna de esta visión, para los lectores de la Edad Media la Jerusalén celestial estaba, por lo tanto, destinada a aparecer al final de los tiempos[5]. Fin último, ante todo, señalado por la definitiva separación entre los elegidos y los réprobos: a la ciudad santa se le opone el estanque ardiente de fuego y azufre (Apocalipsis 21, 8). Son las dos únicas realidades que perduran para la eternidad: una ciudad construida y un estanque de fuego. Este contraste es voluntario, consciente y claro. La ciudad es una morada sagrada, un *tabernaculum*, el mismo término que designa también la tienda que encerraba el Arca de la Alianza (Éxodo 26, 1).

---

[3] *Id.*, «De l'absence ou des lacunes d'Ap. 15, 1-20, 15 dans les cycles apocalyptiques monumentaux des XIe-XIIe siècles», en *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Settimane di studio del CISAM, XLI, Spoleto, 1994, pp. 824-829.

[4] Los pasajes bíblicos se citan según la Biblia de la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1970.

[5] Lo que no quita que ella pueda ser también una representación de la Iglesia, estando destinada a persistir en el tiempo.

Esta morada es común a Dios y a los hombres, es un santuario, un templo, a la vez que una ciudad. Para referirse a ella, la versión latina utiliza siempre *civitas*, nunca *urbs*, término que, por otra parte, aparece sólo tres veces en el Nuevo Testamento, únicamente en los Hechos de los Apóstoles (16, 12 y 39; 17, 6), mientras que *civitas*, por el contrario, aparece en él constantemente. De manera similar, en los textos proféticos del Antiguo Testamento, Jerusalén es siempre una *civitas*. Se trata, evidentemente, de un prejuicio por parte de los traductores de los siglos III y IV[6]. El motivo es, sin duda, el hecho de que para ellos y, en particular, para san Jerónimo, el empleo de *civitas* remitía a una definición corriente que san Agustín menciona en otras ocasiones: «sicut enim Ierusalem significat civitatem societatemque sanctorum»[7]. La Jerusalén celestial es así una sociedad de santos, mientras que Babilonia es una sociedad de impíos *(societas iniquorum)*[8]. Ambas están habitadas por ciudadanos *(cives)* con el estatuto jurídico que depende de tal denominación. Por otro lado, un *urbanus*, habitante de una *urbs*, de una ciudad determinada únicamente por su existencia material, no es necesariamente un *civis*, un ciudadano de derecho. Por el contrario, en el estanque ardiente no hay construcciones, ni moradas, ni ciudadanos: todo se consume en una especie de fuego perenne[9].

La ciudad santa es, por consiguiente, una morada común a Dios y a los hombres, a la vez una ciudad y un santuario, un templo. Si en ella no hay ningún templo construido, como en la antigua Jerusalén, es porque Dios es su templo (Apocalipsis 21, 22). Así en ella se da una liturgia perpetua:

> No habrá ya maldición alguna, y el trono de Dios y del Cordero estará en ella, y sus siervos le servirán, y verán su rostro, y llevarán su nombre sobre la frente. No habrá ya noche, ni tendrá necesidad de luz de antorcha, ni de luz del sol, porque el Señor Dios los alumbrará, y reinarán por los siglos de los siglos (Apocalipsis 22, 3-5).

Este pasaje es un eco a la afirmación anterior, según la cual el Señor todopoderoso y el Cordero son el templo de la ciudad (Apocalipsis 21, 22-23). La liturgia que tiene lugar es, evidentemente, sacerdotal: los hombres, los *siervos*, que cohabitan con Dios y el Cordero, son, al mismo tiempo, sacerdotes. Pero, de la misma manera, son reyes, reinan con el Señor en esta ciudad, a la luz de la cual marchan las naciones y a la que también los reyes de la tierra aportan su gloria y su honor (Apocalipsis 21, 24). Y, por lo tanto, el ritual en esta ciudad es sacerdotal y real, a la vez templo y palacio, pero también jardín paradisiaco:

> Y me mostró un río de agua de vida, clara como el cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero. En medio de la calle y a un lado y otro del río había un árbol de vida que daba doce frutos, cada fruto en su mes, y las hojas del árbol eran saludables para las naciones (Apocalipsis 22, 1-2).

---

[6] Véase a este propósito J. Fontaine y Ch. Pietri, *Le monde latin antique et la Bible*, París, 1985.
[7] Agustín, *De catechizandis rudibus*, ed. G. Madec, XXI, 37, p. 174.
[8] *Ibid.*
[9] Cfr. Apocalipsis 21, 8.

Es evidente que este jardín es un recuerdo de aquel del Edén, pero sobre él no pesa ninguna maldición; al contrario, las hojas del árbol de la vida sirven para la sanación y no se prohíbe, explícitamente, comer de sus frutos. En contraste, no se encuentra el árbol del conocimiento del bien y del mal (Génesis 2, 9). Si este jardín evoca, pues, aquel del Génesis, no lo reproduce. El paraíso original, el de antes de la caída, aparece otra vez pero sanado de la caída misma.

Al final de los tiempos subsisten, por lo tanto, sólo dos realidades: el estanque ardiente, donde todo está eternamente en el fuego, como en un proceso eterno de destrucción, y la ciudad celestial. Si el estanque representa «la segunda muerte» (Apocalipsis 20, 14), la ciudad no puede por menos que representar la segunda vida, es decir, la felicidad eterna. La Jerusalén celestial reúne al final los valores ideales de la vida: el sacerdocio y la majestad, ya exaltados en la primera epístola de Pedro[10], así como sus fundamentos simbólicos, el río de la vida y el árbol de la vida, que sana y alimenta. En el centro, el trono de Dios nuestro Señor y del Cordero, del que sale el río de la vida, indica al mismo tiempo tanto el origen último de todas las cosas como su punto de llegada, lo que el Señor mismo expresa después de la visión de la ciudad «Yo soy el Alfa y la Omega, el primero y el último, el principio y el fin» (Apocalipsis 22 13)[11].

Esta ciudad ideal lleva el nombre de una ciudad real, Jerusalén. La doble referencia, divina y humana, tiene como resultado elaborar un mito, el de una ciudad sacerdotal y real, un modelo hacia el que deben tender las sociedades de la Antigüedad cristiana y de la Edad Media. Tal deseo de fusión entre Iglesia y realeza existe en la Edad Media en estado latente. Así, Alcuino, en una de sus cartas, compara el Imperio carolingio a la Jerusalén celestial[12]. Sin embargo, tal comparación está lejos de agotar el significado de la Jerusalén celestial en la Edad Media. Los exégetas descifraron en aquel tiempo el misterio aplicando el método de los cuatro sentidos de las Escrituras. De esta manera, a partir de la Jerusalén terrenal, que designa, en sentido literal, la historia del pueblo de Israel, se puede evocar a la Iglesia, la esposa de Cristo, el alma humana y la ciudad celestial de las postrimerías[13].

De ahí se obtiene que la representación misma, al tiempo que es necesaria, se haga imposible. La necesidad deriva de la importancia del universo simbólico para mostrar, partiendo de una noción, la ciudad, familiar a todos y encarnada por la ciudad donde Cristo murió y resucitó. La imposibilidad concierne, evidentemente, a la multiplicidad armónica que suscita la sola resonancia del nombre. En estas circunstancias, el universo simbólico puede constituir solamente el objeto de una representación o de una evocación.

Los historiadores del arte han señalado diversos tipos de representación o de evocación de la Jerusalén celestial en Biblias y Apocalipsis, acompañados, o no, de un comen-

[10] «Mas vosotros sois linaje escogido, real sacerdocio, la nación santa, el pueblo adquirido por Dios [...]» (Pedro I 2, 9).

[11] Véase también Apocalipsis 21, 6, y 1, 8.

[12] *Monumenta Germaniae Historica, Epistolae*, IV, 198, p. 327. Citado por Christe, *L'Apocalypse de Jean*, cit., p. 161, quien desarrolla esta idea comentando el significado de la catedral de Reims.

[13] H. de Lubac, *Exégèse médiévale*, I, II, pp. 645-648.

tario, así como en frescos y mosaicos. Pero, en la Edad Media, se le dio su nombre a incensarios y lámparas. Para terminar, se añaden aquí las iglesias, algunas de las cuales llevan este mismo nombre, y las catedrales, sobre todo góticas[14]. Es necesario, por tanto, establecer algunas distinciones. Una miniatura constituye parte de un libro, que es en sí mismo un objeto sagrado[15]. Pero la persona o la institución religiosa que poseen ese libro forman parte de un ambiente instruido, si no, por añadidura, docto[16]. Incluso un laico de pocas letras puede buscar ayuda para leer y descifrar el sentido del texto y de la imagen. Quien entra en una iglesia y ve un fresco puede ser analfabeto; incluso si se le explica lo que está representado, el comentario deberá adaptarse a su nivel intelectual. Es posible que el efecto producido se limite a la fascinación de lo sagrado. Ciertamente también el letrado, si es sincero, no puede evitarlo, porque, en el caso de una miniatura o de un fresco, los soportes –el libro o la iglesia– proceden de lo sagrado[17]. Un incensario o un lampadario no son en sí mismos objetos sagrados, pero su asociación al culto, aun en diferente grado, les hace partícipes del universo de lo sagrado, y el título que se les atribuye, al referirlos a la Jerusalén celestial, añade a su función un significado escatológico. Queda la construcción, iglesia o catedral, en la que el problema de la sacralidad o de la participación en la sacralidad no se plantea. Pero la iglesia tiene una función que propasa, aunque incluyéndolo, el significado simbólico propio de la Jerusalén celestial. Sin duda, y volveremos a este punto, es necesario, como consecuencia, hablar de evocación más que de representación.

Las miniaturas

Nos parece oportuno, por tanto, en primera instancia, tratar de las miniaturas. Concierne a un público limitado a los letrados, quienes se enfrentan, además, con el texto mismo, mientras que en un fresco la relación es indirecta.

Las primeras representaciones propiamente medievales de la Jerusalén celestial se encuentran en dos Apocalipsis de inicios del siglo IX: el de Tréveris (Stadtbibliothek, ms 31) y el de Valenciennes (Bibliothèque Municipale, ms 99)[18], generalmente atribuidos a la Francia septentrional[19]. Hay copias de otros dos Apocalipsis, el de Cambrai (Bibliothè-

---

[14] Llevaba este título una basílica de Benevento. Véase A. Rovetta, *sub voce* «Gerusalemme celeste», en *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VI, Roma, 1995, pp. 584-587.

[15] O. Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, ed. D. Thoss y U. Jenni, Múnich, 1984, pp. 10-13 [ed. cast.: *La miniatura medieval. Una introducción*, Madrid, Alianza, 1993].

[16] Y. Christe, *L'émergence d'une théorie de l'image dans le prolongement de Rm 1, 20 du IXe au XIIe siècle en Occident*, en F. Boespflug y N. Lossky (eds.), Nicée II, 787-1987, París, 1987, pp. 303-316.

[17] P. Skubiszewski, *L'arte europea dal VI al IX secolo*, Turín, 1995, pp. 235-236.

[18] Sobre las representaciones de la Jerusalén celestial véanse dos catálogos bastante completos: G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. V. *Die Apokalypse des Johannes*, 2 tomos, Gütersloh, 1990; M. L. Gatti Perer (ed.), *La Gerusalemme celeste*, Milán, 1983. Sobre los manuscritos de Tréveris y Valenciennes, véanse M. Th. Gousset, «La représentation de la Jérusalem céleste à l'époque carolingienne», *Cahiers archéologiques* XXIII (1974), pp. 47-60; P. K. Klein y R. Laufner (ed.), *Trierer Apokalypse. Vollständige Faksimile-Ausgabe*, Graz, 1975; F. von Juraschek, *Die Apokalypse von Valenciennes*, Linz, 1959.

[19] Véase Skubiszewski, *L'arte europea*, cit., pp. 235-236.

que Municipale, ms 386) y el de Saint-Amand (París, Bibliothèque Nationale de France, ms Nouv. acq.lat. 1132), que datan de principios del siglo x[20]. Las dos series, Tréveris-Cambrai y Valenciennes-Saint-Amand, usan medios de representación diferentes.

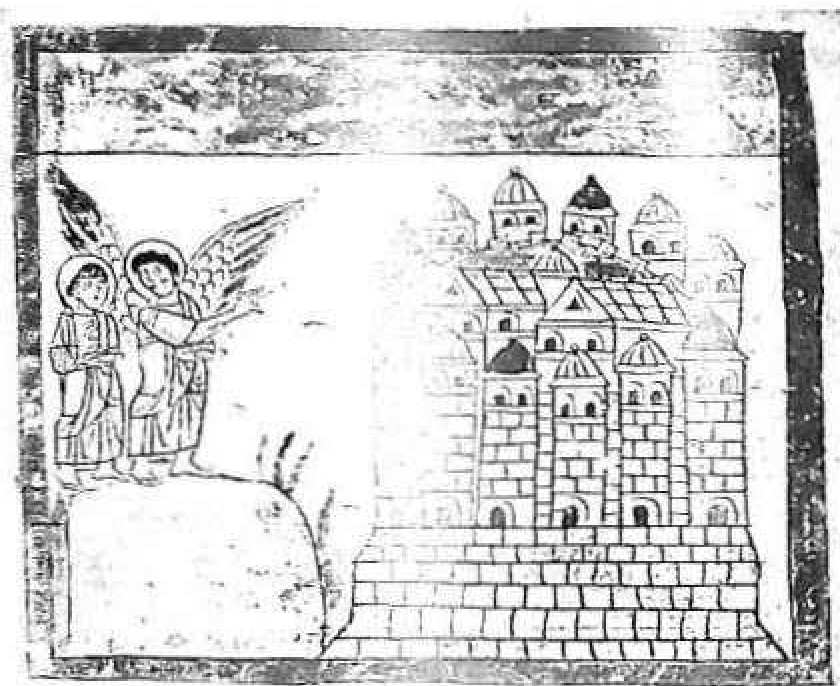


Figura 1. Francia septentrional, *Apocalipsis de Tréveris*, el ángel muestra a Juan la Jerusalén celestial, miniatura sobre pergamino, inicios del siglo IX.

El autor del *Apocalipsis de Tréveris* eligió que se sucedieran cinco imágenes. En el f. 69r, el ángel y Juan están situados en una montaña, al lado de la cual se encuentra una fortaleza compacta con un bastión almenado circular, decorado con doce torres redondas, a cuyos pies están las doce puertas (fig. 1). La fortaleza se sitúa sobre un basamento cuadrado; dentro hay construcciones voluminosas que no dejan ningún espacio vacío. La imagen siguiente muestra al ángel que mide la ciudad, mientras, en el f. 71r, los reyes de la Tierra avanzan hacia esta última, en la que los edificios interiores han dejado espacio al árbol de la vida y al Cordero nimbado con la cruz (fig. 2). Cuando en la miniatura siguiente (f. 72r) son los elegidos los que se dirigen hacia la ciudad, el bastión ha desaparecido y se ve sólo una única construcción, que parece una iglesia (fig. 3). Pero en el folio f. 73r se ve el río de la vida salir del bastión de la ciudad, que vuelve a tener su aspecto inicial. Ninguna inscripción acompaña las imágenes que se suceden. Encontrándose, en cualquier caso, ante un texto de gran densidad, el autor tuvo que hacer una selección. Ciertos elementos están excluidos: los apóstoles, los ángeles, las piedras preciosas. Además, la Jerusalén celestial es redonda, en lugar de ser cuadrada. Sólo el bastión es cuadrado, lo cual comporta una distorsión, porque es difícil hacer estar una ciudad redonda sobre una base cuadrada. No nos parece posible apelar a la inexperiencia del dibujante para hallar la causa. La representación que él ofrece es simbólica. La visión terrenal de

[20] Gousset, *La representation*, cit.



Figura 2. Francia septentrional, *Apocalipsis de Tréveris*, los reyes de la Tierra se dirigen hacia la Jerusalén celestial, miniatura sobre pergamino, inicios del siglo IX.



Figura 3. Francia septentrional, *Apocalipsis de Tréveris*, los elegidos se dirigen hacia la Jerusalén celestial, miniatura sobre pergamino, inicios del siglo IX.

una ciudad bajada de los cielos hace que se enfrenten dos realidades incompatibles. El mundo de la visión, de la revelación, no debe tener en cuenta los criterios humanos. Además, mientras que los bastiones desaparecen para dejar sitio a una iglesia, el misterio se revela. La Jerusalén celestial es una representación de la Iglesia según la interpretación

de los comentaristas que el autor pudo conocer[21]. Una Iglesia que posee el Cordero, el árbol y el río de la vida, es decir, las llaves de la salvación. Es, por lo tanto, una realidad representada al mismo tiempo como presente y como futuro.

El *Apocalipsis de Valenciennes*, de la misma época, ilustra la Jerusalén celestial con una sola imagen. La ciudad aparece en llano, en forma de doce círculos concéntricos con cuatro puertas triples, dispuestas en cuatro direcciones opuestas. En el centro se encuentra el Cordero, sin nimbo ni cruz; Juan y el ángel están representados abajo. En la representación están insertadas dos inscripciones. Una, sobre el cordero, es una cita: «La ciudad no había menester de sol ni luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba, y su lumbrera era el Cordero» (Apocalipsis 21, 23). La otra, situada entre Juan y el ángel, que señalan con el dedo la ciudad, combina dos extractos de citas: «Donde el ángel del Señor muestra a san Juan "la ciudad santa, la nueva Jerusalén" que descendía del cielo (Apocalipsis 21, 2) con la luz de Dios» (Apocalipsis 21, 11). Además, los grupos de puertas vienen designados con cortas leyendas que los sitúan en los cuatro puntos cardinales. La presencia de las inscripciones tiene, sin lugar a dudas, como primer motivo el hecho de que la representación se alejaba demasiado del texto como para ser fácilmente comprensible, incluso para un lector culto. Los doce círculos concéntricos, en lugar de cuadrados, aluden, claramente, a los doce fundamentos, pero presentados horizontalmente, en plano, con cuatro grupos de puertas en los cuatro puntos cardinales, que ocupan casi la totalidad de su extensión: su significado simbólico aventaja a la representación realista. Todo se concentra en el Cordero, circundado así de un nimbo cruciforme. La designación de los cuatro puntos cardinales lo pone en el centro del mundo, allí donde la tradición ya situaba la Jerusalén terrenal. Pero el hecho de que esta «nueva Jerusalén» tenga el esplendor de Dios y esté iluminada por el ángel sugiere, sin duda, que es también una representación de la Iglesia universal, abierta a los cuatro costados del mundo. Mientras en el *Apocalipsis de Treveris* las imágenes formaban un tipo de texto complementario, un comentario figurativo del Apocalipsis, aquí las inscripciones, aun evocándolo, orientan el espíritu del lector hacia un significado simbólico. Las dos representaciones realizan una selección de los elementos enumerados en la descripción apocalíptica. Esto no llega a quitar significado, sino a orientarlo hacia lo que los autores consideran esencial. La representación no es la ilustración del texto, sino su interpretación figurada. Cuando esta interpretación se acerca al texto por medio de alusiones directas o más realistas, las inscripciones ya no son necesarias. Es el caso del *Apocalipsis de Bamberg* (Staatsbibliothek, ms Misc. Bibl. 140), realizado en Reichenau a principios del siglo XI[22]. Presenta una vista de la ciudad desde lo alto, pero ésta está representada por medio de un bastión almenado, con cuatro grupos de torres redondas, dispuestas como las puertas en el *Apocalipisis de Valenciennes*. En el centro, el Cordero tiene un nimbo crucífero. No es necesaria ninguna inscripción, porque ningún lector puede engañarse sobre el sentido de la representación.

Los *Apocalipsis* de Tréveris y de Valenciennes, con sus copias del siglo X, presentan los dos tipos de representación provenientes de talleres situados en el mundo carolingio. Sin

---

[21] Christe, *De l'absence*, cit., pp. 823-826.

[22] Schiller, *Ikonographie*, cit., p. 613, n. 760.

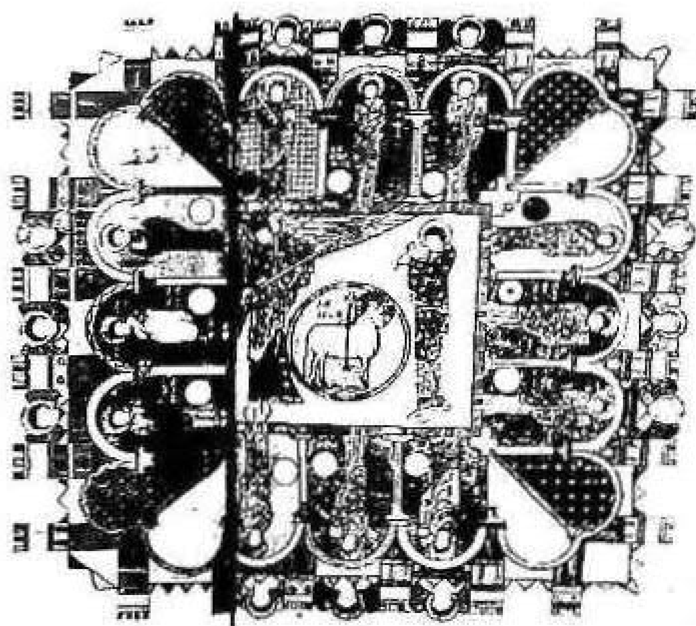


Figura 4. Saint-Sever (Gascuña), *Beato de Saint-Sever*, la Jerusalén celestial, miniatura sobre pergamino, mediados del siglo xi.

embargo, es probable que el comentario de Beato de Liébana hubiera estado ya miniado en el siglo ix. Este texto fue compuesto en el norte de España probablemente entre el 776 y el 786[23]. Se ha conservado un fragmento del siglo ix, pero los otros manuscritos más antiguos datan del siglo x. Con todo, se siguió copiando e ilustrando el comentario hasta el siglo xii. En los veintiséis manuscritos conservados, doce contienen dos representaciones de la Jerusalén celestial correspondientes, respectivamente, a los versículos 21, 1-27 y 22, 15. Entre el más antiguo, que data del 940-945, y los inicios del siglo xii, seis de ellos contienen imágenes similares[24]. La primera muestra la ciudad en plano, en forma de dos cuadrados (fig. 4). En el del centro se encuentra el Cordero, que lleva la cruz, sin nimbo, excepto en el *Beato de Saint-Sever* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms lat. 8878), acompañado por Juan con su libro y por el ángel, que tiene en la mano una caña para medir la ciudad. Este cuadrado central está englobado en otro, que representa los bastiones, indicados con doce puertas, conteniendo cada una el retrato de un apóstol y la imagen de una piedra preciosa. En el *Beato de Saint-Sever*, de cada puerta sobresale la cabeza de un ángel. Todas llevan una inscripción que da el nombre del apóstol y el de la piedra representada. Rodean la miniatura otras doce inscripciones con una breve descripción de cada piedra. La segunda imagen se refiere también a la Jerusalén celestial, pero de un modo diferente. Aquí los bastiones han desaparecido y la ciudad está inscrita dentro de un único rectángulo. Cristo, que tiene el libro de la vida, ocupa el centro de la parte superior y está sentado sobre un trono desde el que corre el río de la

[23] J. Williams, *The illustrated Beatus*, 4 vols., Londres-Turnhout, 1994-2002 (sobre las ilustraciones); para el texto véase E. Romero-Pose (ed.), *Sancti beati a Liebana Commentarius in Apocalypsim*, 2 vols., Roma, 1985.

[24] Véase Williams, *The illustrated Beatus*, cit., vol. II, p. 21.

vida. Lo indica una inscripción: «Río que sale del trono». A ambos lados de Cristo se sientan dieciséis santos con sus nimbos. Una inscripción puesta en la zona superior cita, en parte, Apocalipsis 21, 3: «Éste es el pueblo de Dios, y Dios habita con ellos y ellos reinarán por los siglos de los siglos».

A uno y otro lado del río están representados dos árboles con una inscripción que cita Apocalipsis 22, 2: «Es el árbol de la vida, que cada mes produce doce frutos». En la parte baja del rectángulo, el ángulo derecho está ocupado por Juan y el ángel en pie sobre una montaña, señalada por una descripción que la identifica con el monte Sión, desde donde el ángel enseña a Juan «la ciudad santa de Jerusalén».

El comentario de Beato ofrece indicaciones que permiten comprender el significado de estas dos representaciones diferentes. Afirma, claramente, que la ciudad santa representa la Iglesia[25]. Ésta desciende cada día de Dios imitando a Dios, es decir, siguiendo los pasos de Cristo, Hijo de Dios[26]. Luego, las doce puertas y las doce tribus de Israel son los doce apóstoles y los doce profetas, mientras que las piedras preciosas significan los hombres fuertes en las persecuciones. En el otro lado del río de la vida está la gracia del nacimiento espiritual, mientras que el árbol de la vida, en cada una de las dos orillas, es una ilustración de la Encarnación de Cristo[27]. No es necesario ir más allá en el análisis para comprender que las dos imágenes de la Jerusalén celestial representan de dos maneras a la Iglesia. Pero es necesario añadir que Beato, como Ambrosio Autperto, al principio de su comentario de los capítulos XXI y XXII, indica que el autor del Apocalipsis «mezcla uno y otro tiempo, el presente y el futuro»[28]. El resultado es que las dos representaciones muestran, al mismo tiempo, lo que concierne a la Iglesia presente y a la eternidad futura. Las inscripciones no tienen como finalidad esencial exponer el sentido de las imágenes a alguien que lo ignore, es decir, que no sea capaz de leer el texto de Beato. A nuestro parecer, la finalidad, sugerida tal vez al comienzo por Beato mismo, es demostrar que estas representaciones atañen a la Iglesia, tanto en su vertiente temporal como en la eterna. Es por lo que Cristo y los elegidos están representados contemporáneamente en el río y el árbol de la vida, que son, según Beato, dos prefiguraciones de los sacramentos[29]. Igualmente, las puertas de la ciudad cuadrada son las que conducen a la única puerta, Cristo[30], y las triples puertas orientadas hacia los cuatro lados significan que el misterio de la Trinidad debe ser recibido por las cuatro partes del mundo. Las imágenes y las inscripciones están ahí, se ve claramente, para incitar al lector a consultar permanentemente el comentario. Al mismo tiempo, la diferencia de formato y de contenido entre las dos ciudades celestiales orienta al espíritu hacia una concepción simbólica de la Iglesia universal. Sólo el símbolo permite, en efecto, comprender que la Iglesia está en el tiempo y fuera del tiempo a la vez. En su corazón, el Cordero, es decir, Cristo, está siempre presente en el tiempo, aun estando en la eternidad. Él es fuente de la vida al

[25] Romero-Pose, *Sancti beati a Liebana*, cit., vol. II, p. 387.
[26] *Ibid.*, p. 387.
[27] *Ibid.*, pp. 391, 410-411.
[28] *Ibid.*, p. 380.
[29] *Ibid.*, pp. 410-411.
[30] *Ibid.*, p. 392.

mismo tiempo aquí abajo y en el más allá. Cada una, a su manera, las tres formas de representación, la de Tréveris, la de Valenciennes y la del Beato, expresan tal idea. De aquí se desprende, puesto que la Jerusalén o ciudad celestial es la Iglesia, que la fuente de vida o de salvación se manifiesta en las iglesias terrenales a través de los sacramentos.

De la Jerusalén celestial a la Iglesia terrenal

En estas condiciones, toda iglesia terrenal puede evocar a la Jerusalén celestial, comparación que se realiza a partir de la primera mitad del siglo IX por algunos comentaristas del rito de la consagración de las iglesias.

Entre el 813 y el 826, Rabano Mauro compuso una colección de homilías destinada al arzobispo de Maguncia, Astolfo[31]. En ella se encuentra un sermón destinado a la consagración de una iglesia. A todos a los que asisten se les invita a ofrecer su actitud espiritual conforme a la solemnidad celebrada, esforzándose en convertirse en el templo de Dios[32]. Para ello, cada uno debe, como un buen árbol, producir buenos frutos, cuyo modelo pertenece al templo del Dios eterno. De esta manera Dios nos reunirá en la Jerusalén celestial[33]. En este breve sermón, destinado a servir de modelo para su destinatario, Rabano Mauro establece un sistema de correspondencia entre los fieles, la Iglesia terrenal y la Jerusalén celestial. La relación entre los fieles y la Iglesia universal se justifica sin dificultad con la teología del cuerpo místico de Cristo. Es consecuencia natural que cada iglesia terrenal lo encarne a su vez. Por lo tanto, es completamente lógico que la Jerusalén celestial sea evocada, pero no representada, por una iglesia construida por las manos del hombre.

Esta concepción la desarrolla un comentario a los ritos de la consagración falsamente atribuido a Remigio de Auxerre y fechado en la primera mitad del siglo IX[34]. Este texto reviste una particular importancia porque fue incluido en el pontifical romano-germánico. Desarrolla dos ideas fundamentales: en primer lugar, los gestos rituales del obispo consagrante, desde la apertura de la puerta hasta la bendición del agua mezclada con cenizas, sal y vino, se interpretan como los símbolos de la acción sacerdotal con respecto al fiel. La puerta de la salvación se abre por medio de la confesión del pueblo, el sacerdote reza por él, le revela los fundamentos de la salvación, lo convierte en catecúmeno, le enseña cómo puede estar unido al cuerpo de Cristo, de quien le hace conocer la Encar-

---

[31] *Patrologia Latina* (a partir de ahora *PL*), vol. CX, col. 73-74. Sobre esta compilación véase R. Etaix, «Le recueil de sermons composés par Raban Maur pour Haistulf de Mayence», *Revue des études augustiniennes* XXXII (1986), pp. 124-137; *id.*, «L'Homéliaire composé par Raban Maur pour l'empereur Lothaire», *Recherches augustiniennes* XIX (1984), pp. 211-240.

[32] *PL*, vol. CX, col. 73B.

[33] *PL*, vol. CX, col. 74C.

[34] *Tractatus de dedicatione ecclesiae*, *PL*, vol. CXXXI, col. 845-862; C. Vogel y R. Elze (eds.), *Le Pontifical Romano-Germanique du dixième siècle* (a partir de ahora *PRG*), vol. I, Ciudad del Vaticano, 1963, n. XXXV, pp. 90-121. Véase C. Jeudy, «Remigii autissiodorensis opera (Clavis)», en *L'école carolingienne d'Auxerre (Entretiens d'Auxerre, 1989)*, París, 1991, p. 500 (obras rechazadas).

nación antes de purificarlo con el agua del bautismo[35]. Este procedimiento simbólico permite demostrar cómo el fiel se convierte en miembro del cuerpo de Cristo, que es la Iglesia. De ahí viene una unión ya sostenida por Rabano Mauro.

La segunda idea desarrollada por el autor de este comentario es la relación entre la Iglesia terrenal y la Jerusalén celestial. Él lo hace a propósito de dos momentos precisos de la ceremonia: la entrada del obispo en la iglesia y la consagración del altar. Antes de que el obispo entre en el templo, un diácono, encerrado dentro, enciende doce candelabros repartidos, con toda probabilidad, a lo largo de los muros *(in circuitu)*. Después, el obispo llama tres veces a la puerta entonando la antífona *Tollite portas*. Una vez dentro, une las cuatro esquinas del santuario trazando en el suelo, con su báculo *(cambuta)*, los signos del alfabeto, yendo primero desde la esquina este, a la izquierda, al ángulo oeste, a la derecha, y, luego, del este al oeste, de una esquina a otra, de modo que los dos trazados se encuentren en el centro en forma de X. Para explicar este ritual, el comentario se refiere, en primer lugar, a la construcción del Templo de Salomón (Primer Libro de los Reyes 6) por deducir que los doce candelabros recuerdan a los doce duques *(duces)* que abastecían el templo y, por lo tanto, a los doce apóstoles, que simbolizan la unidad de la fe. Estos últimos representan los árboles *(ligna)* que, según Ezequiel y el Apocalipsis, regados por las fuentes del Espíritu Santo, dan, produciéndolos cada mes, frutos para el sustento y las hojas para la sanación[36]. La antífona *Tollite portas* permite, además, al autor comparar la entrada del obispo con la del propio Cristo[37]. El obispo, por lo demás, lleva en la mano una *virga*, que representa la *potestas sacerdotalis* otorgada por Cristo a sus apóstoles. Igual que Cristo, el *pontifex*, al entrar, proclama tres veces «Pax huic domui», lo que evoca el «Pax vobis» de Jesús después de su Resurrección[38]. Si a continuación traza el alfabeto, según el rito descrito, es porque las cuatro esquinas de la iglesia designan las cuatro regiones del mundo a las que está destinada la verdad evangélica[39]. El comentarista explica el sentido de los gestos rituales, que el obispo realiza cuando llega al altar que debe consagrar, afirmando que éste representa a la Iglesia, y sus cuatro esquinas, los cuatro puntos cardinales del mundo[40]. Con el agua, mezclada con sal, ceniza y vino, realiza también una bendición de la iglesia y echa lo que queda a los pies del altar. Al ejecutar este último gesto canta la antífona *Introibo ad altare Dei*, lo que significa que accede al altar visible que representa el altar invisible, el que Juan vio en Apocalipsis 8, 3, y del cual salía el humo de los perfumes, que son las plegarias de los santos, que el ángel ofrece bajo la mirada del Señor[41]. La ofrenda que sigue del incienso es interpretada, igualmente, siguiendo Apocalipsis 8, 4[42], con el altar terrenal que representa también el altar celestial. Las cruces que el obispo traza a continuación en el centro del altar y en sus cuatro esquinas hacen alusión a Jerusalén, de la que se sabe que es el centro del mundo,

---

[35] XXXV, 24, *PRG* I, 103.
[36] XXXV, 3, *PRG* I, 90.
[37] XXXV, 6, *PRG* I, 92.
[38] XXXV, 10, *PRG* I, 95.
[39] XXXV, 17, *PRG* I, 98.
[40] XXXV, 25, *PRG* I, 104.
[41] XXXV, 37, *PRG* I, 108.
[42] XXXV, 39, *PRG* I, 109.

desde donde el cristianismo se expande a los cuatro costados del orbe[43]. Se comprende fácilmente que el traslado de las reliquias al altar alude directamente a las almas que Juan vio bajo el altar y que piden venganza[44]. Como consecuencia, el altar, del que se ha visto que representa a la Iglesia, corresponde al altar celestial, el de la ciudad del Apocalipsis, y la iglesia consagrada corresponde a la misma Jerusalén celestial. Como en las representaciones que figuran en el comentario de Beato, los doce apóstoles, en forma de candelabros, están distribuidos a lo largo de los muros de la iglesia, de la misma manera que en la Jerusalén celestial cuadrada ellos ocupan las doce puertas. El comentarista de la consagración compara así a los apóstoles con los árboles del Apocalipsis, que, en el *Beato*, están repartidos a una y otra parte del río de la vida. Este último mana del trono del Cordero o de Cristo, representado por el obispo durante la consagración. E incluso el agua bendita, mezclada con ceniza, sal y vino, que sirve para bendecir toda la iglesia, se puede asociar al río de la vida. El comentarista explica que el agua, siguiendo a Apocalipsis 17, 156, representa a los pueblos; la sal, el sacrificio, según Levítico 2, 13; las cenizas, la ejecución de la Pasión del Señor[45]. En cuanto al vino mezclado con el agua, representa la divinidad unida a la humanidad de Cristo[46]. Para terminar, el trazado del alfabeto y el ritual del altar hacen de la iglesia consagrada un centro del mundo, cuyas esquinas evocan los cuatro puntos cardinales, hecho que la iguala a la Jerusalén celestial, tal como está representada en el *Beato*.

No obstante, se puede observar que las representaciones que figuran en los manuscritos de Tréveris y de Valenciennes son diferentes. En el primero, hay una iglesia dentro de la ciudad: puede así evocar ella sola la Jerusalén celestial, pero no constituye la única representación. A nuestro parecer, sólo en Valenciennes se resaltan el corazón de la ciudad, el Cordero, el río. Los círculos concéntricos y el juego de las puertas parecen tener un doble sentido: la ciudad y el nimbo del Cordero. Este doble sentido da al conjunto un aspecto sintético; el Cordero es la fuente de salvación, lo que conduce al espíritu hacia la Iglesia y, de la misma manera, hacia los sacramentos. Se necesita, en nuestra opinión, deducir de todo ello que la representación como tal no constituye ni una figuración ni una ilustración. Como en un comentario del Apocalipsis, se trata de ofrecer al lector una interpretación del texto orientada hacia la historia de la salvación. Desde este punto de vista, la imagen tiene una función parenética; tiene un papel similar al de un modelo de sermón, parecido al que hemos encontrado en Rabano Mauro. De la misma manera, nos parece normal que la arquitectura de una iglesia no corresponda directamente a la descripción de la Jerusalén celestial del Apocalipsis[47]. No puede ser más que una evocación como la que se encuentra en los comentaristas del rito de la consagración. Este último, en efecto, sí que se refiere al Apocalipsis, pero no exclusivamente a ella. No dice nunca que la iglesia que se consagra es la Jerusalén celestial. A ella la evoca sólo en cuanto fin último de la salvación del fiel convertido en miembro del cuerpo de Cristo. Así como el

[43] XXXV, 41, *PRG* I, 111.
[44] XXXV, 56, *PRG* I, 118.
[45] XXXV, 21, *PRG* I, 101-102.
[46] XXXV, 23, *PRG* I, 102.
[47] Véase Christe, *L'Apocalypse de Jean*, cit., pp. 159-163.

obispo consagrante asume el puesto de Cristo, el edificio no es más que un reflejo, reflejo que no puede ser más que parcial. En efecto, por un lado, la estructura arquitectónica del edificio no puede adaptarse a la que implica el texto del Apocalipsis. Una iglesia cuadrada con doce puertas agrupadas de tres en tres en los cuatro puntos cardinales, y cuya longitud, anchura y altura sean iguales, y que se apoye sobre doce basamentos, no se ha construido nunca. Sin contar, claro está, el uso de las piedras preciosas. Además, la función de una iglesia terrenal, destinada a instruir a los fieles y a darles acceso a los sacramentos, no corresponde a la de la Jerusalén celestial, donde son admitidos los elegidos que han tenido acceso a la salvación. No obstante, la evocación de la ciudad celestial con la ayuda de particularidades arquitectónicas, de frescos y objetos cultuales, puede revestirse también de una función parenética. El fiel debe saber a qué le destina su prueba terrenal y en qué modo puede alcanzar la salvación.

Las ilustraciones que hemos observado, en los manuscritos de los siglos IX y X, evidentemente no constituyen la totalidad de las modalidades de representaciones medievales. Si nos hemos limitado sólo a éstas, no es por una falta de espacio, es sobre todo porque nos parecen testimonios suficientes de las tipologías de representación posibles. Hasta el siglo XIII, otros muchos manuscritos contienen imágenes de la Jerusalén celestial, que ya han sido estudiadas a fondo[48]. Pero cada una se sitúa en la misma orientación general de las miniaturas carolingias: ofrecer una representación de la Iglesia.

Piedras vivas

La evocación de la Jerusalén celestial por medio de la arquitectura y de la decoración ha sido ya estudiada a fondo[49]. Algunos edificios, en efecto, hacen referencia a ella casi de manera directa. Es el caso de la Capilla Palatina de Aquisgrán, tanto por los ciento cuarenta y cuatro pies drusianos de su perímetro como por la decoración de la cúpula, en la que veinticuatro ancianos tienden sus coronas hacia Cristo. Hay, sin embargo, que hacer una observación. Estos elementos evocadores no consienten decir que la Capilla Palatina representaría la Jerusalén celestial. Ellos integran en el significado global del edificio solo una parte de la simbología sugerida por la ciudad celestial. El emperador en el trono contempla a Cristo rey representado en la cúpula. No es absurdo suponer que la imagen de los veinticuatro ancianos que tienden sus coronas hacia Cristo lo invitara a hacer lo mismo. La inscripción de Alcuino hace alusión a las piedras vivas que forman un palacio (aula) construido por Dios, en este caso específico la Iglesia. Este material simbólico es una referencia a la primera epístola de san Pedro (2, 5), donde tal expresión designa a la Iglesia. Pero hay que resaltar que, según el himno *Urbs beata Hierusalem*,

---

[48] Véanse los catálogos citados en la nota 18.

[49] H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich, [1]1950, Graz, [2]1976; O. von Simson, *The Gothic Cathedral*, Londres, 1956 [trad. cast. *La catedral gótica: los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, Madrid, Alianza, 2000]; Christe, *L'Apocalypse de Jean*, cit., pp. 159-161 (Notre-Dame de Reims); A. Prache, *Notre-Dame de Chartres image de la Jérusalem céleste*, París, 2001.

cantado en la víspera de la consagración y fechado a finales del siglo VIII, la construcción de Jerusalén está hecha de piedras vivas[50]. La alusión es, por tanto, cierta, pero se basa ante todo en la comparación con la Iglesia universal. La finalidad de la inscripción de Alcuino es la de pedir a Dios que el templo *(templum)* edificado por el príncipe Carlos permanezca firme sobre sólidos cimientos. Un poco más tarde, a finales del siglo IX, la anteiglesia de Corvey muestra en la fachada una inscripción que la califica como *civitas*. Además, los cuatro muros de la fachada están horadados cada uno por tres arcadas[51]. Así, también otras iglesias incluyen particularidades arquitectónicas que evocan la Jerusalén celestial. Esta evocación afecta a todo el monumento, así como las alusiones al Apocalipsis, hechas por el comentarista de la consagración, influyen en la concepción general del ritual, pero el vocabulario empleado en las inscripciones, como el usado en el comentario, se refiere ante todo a la Iglesia. Ésta se concibe, pues, como edificio de culto y asamblea de los fieles al mismo tiempo[52]. Los tres niveles de correspondencia, ya resaltados por Rabano Mauro, se aplican también a la concepción general que se hace de la iglesia, que encuentra así, contemporáneamente, su fundamento y su finalidad en la Jerusalén celestial. Pero es evidente que eso no se puede representar por una comparación directa con lo que describe el texto del Apocalipsis. La iglesia como edificio implica elementos alegóricos de la Jerusalén celestial. Además del *Westwerk* (es decir, el «bloque occidental») –cuando hay uno–, el altar, en cualquier caso, y algunos objetos ligados al culto pueden tener la misma función, sobre todo el incensario y la lámpara[53]. La ofrenda del incienso (fig. 5) ante el altar forma parte del ritual de la consagración de las iglesias. El comentarista se refiere con tal propósito a Apocalipsis 8, 3, donde, después de la apertura del séptimo sello, un ángel se pone ante el altar con un incensario de oro, con cuya ayuda ofrece los perfumes *(incensa)* y las plegarias de los santos ante Dios. Él interpreta el gesto del consagrante como oración de intercesión por los fieles[54]. La lámpara (fig. 6) no se menciona como tal en el comentario. Sin embargo, al final de la consagración, después del traslado de las reliquias al altar, deben ser encendidas muchas lámparas, algo que se interpreta como evocación de la Resurrección y de la vida eterna[55]. Cuando Federico Barbarroja hizo añadir a la Capilla Palatina de Aquisgrán una, obra de Viberto, éste la llamó en una inscripción Jerusalén celestial[56]. El incensario y la lámpara evocan así la presencia mística en el santuario de la Jerusalén celestial. Lo mismo sucede con los fres-

[50] «Urbs beata Hierusalem, dicta pacis visio, / Quae construitur in caelis vivis ex lapidibus.» Véase H. Ashworth, «Urbs beata Jerusalem. Scriptural and Patristic Sources», *Ephemerides Liturgicae* LXX (1956), pp. 238-241; M.-Y. Congar, *L'Ecclésiologie du haut Moyen Age*, Paris, 1968, pp. 102-104; Christe, *L'Apocalypse de Jean*, cit., p. 154.

[51] *Ibid.*, pp. 159 (inscripción de Alcuino) y 169 (Corvey); C. Heitz, «Retentissement de l'Apocalypse dans l'art de l'époque carolingienne», en Y. Christe (ed.), *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques. IIIe au XIIe siècles*, Ginebra, 1979, pp. 217-243; C. Heitz, *L'architecture religieuse carolingienne*, París, 1980, pp. 64-81, 148-156.

[52] Congar, *L'Ecclésiologie*, cit., pp. 61-85.

[53] M.-Th. Gousset, «Un aspect du symbolisme des encensoirs romans: la Jérusalem céleste», *Cahiers archéologiques* XXX (1984), pp. 81-106; Sedlmayr, *Die Enstehung*, cit., pp. 125-130.

[54] XXXV, 39, *PRG* I, 110.

[55] XXXV, 61, *PRG* I, 120-121.

[56] Heitz, *L'architecture*, cit., p. 70.

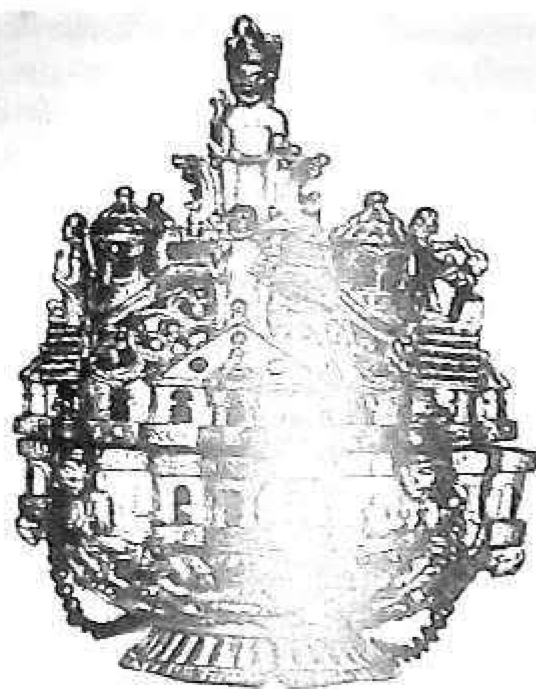


Figura 5. Tréveris, incensario de Gozberto que representa la Jerusalén celestial, bronce dorado, *ca.* 1100.

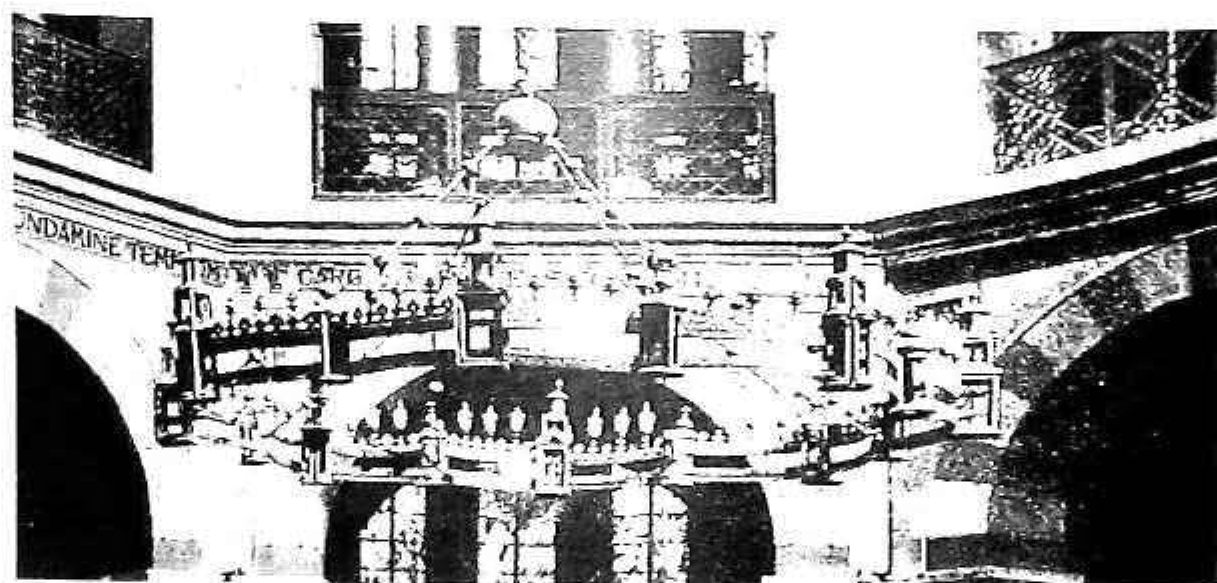


Figura 6. Viberto (Alemania occidental), lámpara símbolo de la Jerusalén celestial, 1152-1165.

cos que la representan en las iglesias. Dos ejemplos permiten hacerse una idea. En San Pietro al Monte de Civate, en la bóveda de la entrada, figura una Jerusalén celestial de planta cuadrada, de finales del siglo XI, en el centro de la cual se encuentra Cristo sentado en un globo del que mana el río de la vida (fig. 7). Como ha demostrado Yves Christe, el Cristo, que tiene en la mano la caña, representa la Sabiduría divina. No se puede ignorar que se trata de la Jerusalén celestial, no sólo por la presencia de las puertas distribuidas, de tres en tres, en los cuatro lados y del cordero a los pies de Cristo, sino también

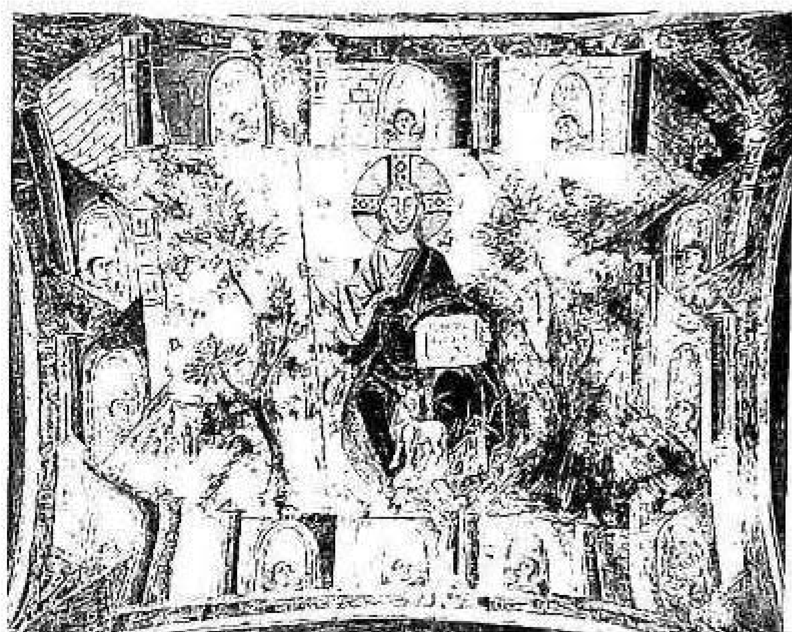


Figura 7. Civate, abadía de San Pietro al Monte, bóveda del vestíbulo de entrada, la Jerusalén celestial, pintura mural, finales del siglo xi.

por las inscripciones que el pintor añadió. Los comentaristas, como Primasio, Beda y Ambrosio Autperto, por supuesto que sugieren que el ángel con la caña es Cristo mismo[57]. Pero el modo con el que éste domina una Jerusalén celestial, no de los últimos tiempos sino actual, orienta al espíritu hacia una figuración de la iglesia como la que resulta del comentario de la consagración. La colocación del fresco en la entrada del santuario acentúa esta impresión. En Saint-Chef en Dauphiné, la Jerusalén celestial aparece en una capilla superior del crucero norte del transepto[58]. En lugar de ser la ciudad dominada por Cristo, aparece sólo en la decoración de la bóveda, sobre la cabeza de Cristo (fig. 8). Tiene el aspecto de una anteiglesia de tipo carolingio, coronada por el Cordero y encuadrada entre dos ángeles. En las ventanas aparecen ángeles y apóstoles. Es posible que, como afirma Yves Christe, sea toda la capilla la que represente la ciudad celestial. Es cierto, sin embargo, que la Jerusalén celestial en forma de edificio no constituye más que una parte, tal vez para evocar simplemente su parte terrenal. Estos dos ejemplos nos demuestran que, en efecto, la Jerusalén celestial, aunque se presente bajo diversos aspectos en una iglesia terrenal, no constituye más que una parte, si bien importante, de su significado simbólico.

Cuando el comentarista de la consagración cita la Jerusalén celestial, lo hace a propósito de la antífona *Ambulate, sancti Dei, ingredimini in civitatem Domini*. Él identifica esta ciudad del Señor con la Jerusalén celestial refiriéndose a una cita de la Epístola a los Gálatas: «La Jerusalén que está en lo alto, que es nuestra madre, está libre»[59]. El obispo

---

[57] Christe, *L'Apocalypse de Jean*, cit., pp. 108-109.
[58] *Ibid.*, p. 153.
[59] XXXV, 54, *PRG* I, 117.

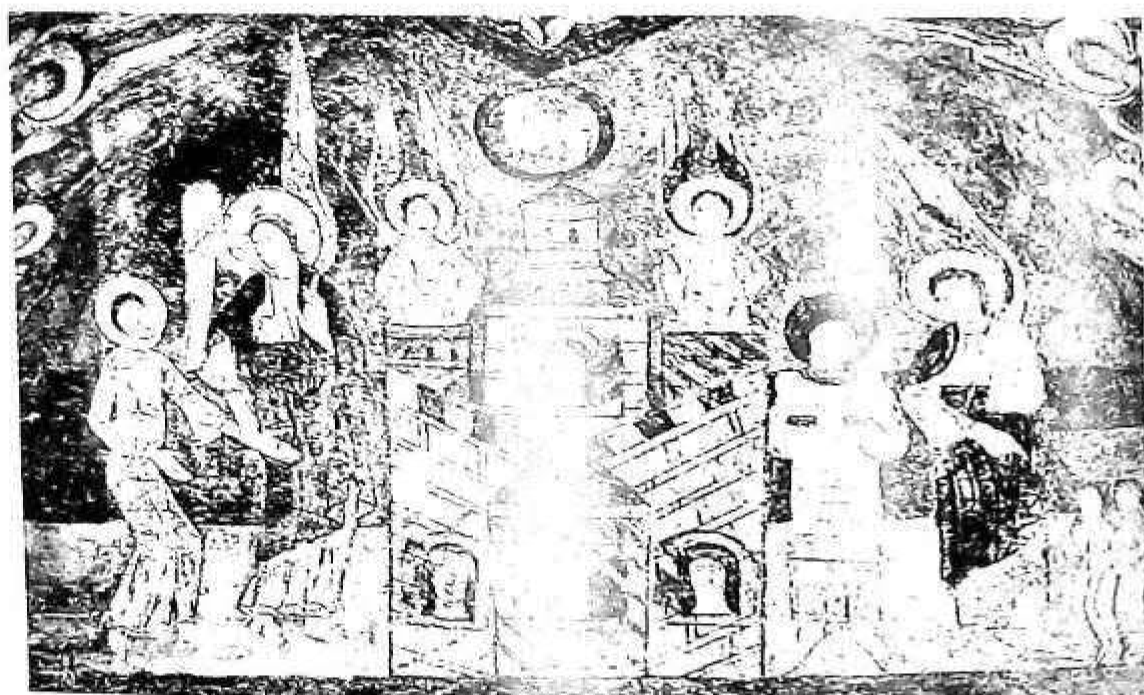


Figura 8. Saint-Chef en Dauphiné (Delfinado), abadía de Saint-Chef, capilla de los Ángeles, bóveda, la Jerusalén celestial, pintura mural, primer cuarto del siglo XII.

entona esta antífona después de haber llevado al altar las reliquias, las de los santos que han sido recibidos en la morada celestial[60]. Todo el comentario que sigue se ordena en función de ellas y del juicio venidero. De ahí se deriva que la iglesia, representada por el altar, es un lugar de paso orientado hacia la ciudad celestial. La evoca, pero no la representa.

Conclusiones

La Jerusalén celestial inspiró a un gran número de comentaristas y, más aun, de artistas, pintores o arquitectos. Estos últimos estaban influidos por los comitentes de sus obras. Lo que perseguían todos era exaltar una visión simbólica de la Iglesia. Para ellos no se trataba, por lo tanto, de reproducir la descripción contenida en el Apocalipsis, sino de establecer una relación entre la iglesia terrenal, patente en construcciones hechas por las manos de los hombres, y su extensión última, en el presente en los cielos e *in fine* en la eternidad. La ceremonia de la consagración de una iglesia y su comentario constituyen un perpetuo ir y venir en el tiempo, como en la cosmología sagrada. La ciudad celestial puede estar representada también tanto por una fortaleza terrenal como por una iglesia pero igualmente por doce círculos concéntricos que rodean al Cordero, en función del valor simbólico que se le atribuya. Si, además, se escoge la forma cuadrada, su proyección sobre el plano permite multiplicar el simbolismo sin seguir el texto apocalíptico al pie de la letra. La representación sirve así de apoyo a la meditación y, sin duda, aporta temas para la en-

[60] XXXV, 54, *PRG* I, pp. 117-118.

señanza y la predicación. Una iglesia con su decoración evoca la Jerusalén celestial, es decir, le sirve de reflejo. En cuanto a lugar de reunión de los fieles, prefigura, en parte, la futura ciudad celestial. Cristo, a la vez rey y sumo sacerdote, está en el corazón de la Jerusalén celestial y es también la Iglesia. En la tierra los fieles, miembros de su cuerpo, forman también, siguiendo la epístola de Pedro, un «sacerdocio real»: «genus electum, regale sacerdotium, gens sancta» (Pedro I 2, 9). Toda representación o evocación de la Jerusalén celestial tiene en cuenta este fundamento teológico de la Iglesia, de la que es imagen en el tiempo y en la eternidad. Los artistas, pintores, orfebres, arquitectos y sus inspiradores se adaptan a ello alejándose del texto a favor del espíritu, siguiendo claramente la recomendación de san Pablo: «littera enim occidit, spiritus autem vivificat» (Segunda carta a los Corintios 3, 6)

5

Estabilidad, camino, visión: las criaturas y el Creador en el espacio medieval

Alain Guerreau

Introducción

El estatismo y el movimiento (residir/viajar) constituían en el sistema medieval una pareja cuya buena articulación y equilibrio eran condiciones esenciales para el funcionamiento del conjunto de la estructura social; la tensión entre el ideal de reproducción de lo idéntico y de estabilidad (espacial) y el imperativo del intercambio generalizado (la *caritas*) es necesario para mantener la paz y la unidad.

El análisis de las concepciones de la percepción –en primer lugar, de la visión–, que pone en juego puntos separados por distancias, lleva, por otro lado, a las mismas estructuras fundamentales de la representación del espacio en la Europa feudal. Estructuras que son radicalmente ajenas; su reconstrucción exige esfuerzo y perseverancia.

Intervalos y distancias pero sin espacio

Se ha demostrado que el espacio medieval se caracterizaba, en concreto, por su polarización y por su heterogeneidad. Para tratar aquí con mayor precisión el problema de las distancias y de los recorridos, se puede partir de una observación empírica: la falta total de cualquier noción de espacio en el sistema medieval de representación, falta que se refleja, de manera particular, en la inexistencia del más mínimo vocablo que pudiera expresar tal noción. El examen atento de los textos de los grandes teólogos, por ejemplo, Anselmo de Canterbury[1] o Tomás de Aquino[2], permite comprender con facilidad por

[1] G. Kapriev, «Räumlichkeit (Ort und Zeit) gemäß Anselm von Canterbury», en J. A. Aertsen y A. Speer (eds.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Berlín, 1998, pp. 229-248.

[2] W. Metz, «Raum und Zeit bei Thomas von Aquin», *ibid.*, pp. 304-313 («Von der griechischen, einschließlich aristotelischen, Philosophie ist der thomasische Gedanke in Wahrheit ebenso entfernt wie von Kant», p. 313).

qué. El mundo a nuestro alrededor, en aquel entonces, no era en absoluto el que nosotros (en el siglo XXI) llamamos «la realidad», sino «la creación», es decir, un conjunto dependiente exclusivamente de la inteligencia y de la voluntad divinas. Dios estaba siempre en todas partes, parecía estar en el mismo momento en todos los puntos del tiempo y del espacio; de hecho, no estaba ni en el tiempo ni en el espacio, porque nada de eso había creado; simplemente, las cosas creadas, *finitas*, tenían posiciones relativas (de lado, abajo, etc.) y *mutables*, se transforman; por consiguiente, un estado sucedía a otro. En otras palabras, entre los objetos existían unas relaciones espaciales y unas relaciones temporales, pero no el espacio y el tiempo en sí.

A esta consideración de fondo se le deben añadir dos corolarios esenciales: la oposición entre lo carnal y lo espiritual, y la multiplicidad de los sentidos.

La oposición entre la carne y el espíritu era, al mismo tiempo, la oposición entre la muerte y la vida eterna, entre lo terrenal y lo celestial, es decir, la gran oposición manifestada por san Agustín en su descripción de las dos ciudades. La carne era mortal por estar marcada por el pecado original, que había *alejado* al hombre de Dios; y la salvación del alma, que no podía ser más que resultado de la gracia divina, sólo era posible después de la Encarnación y la Pasión de Cristo, o sea, a través de la intercesión de la Iglesia y de sus santos.

Al contrario de lo que mantienen algunos medievalistas, la noción medieval de *natura* no comportaba la más mínima autonomía en relación con la intervención divina; no existía ningún objeto que no fuera otra cosa que la expresión de un designio divino, los objetos no persistían en su ser sino por la voluntad activa de Dios. Dentro de esta visión, todo tenía un sentido, todo era señal, y estos significados, engarzados y superpuestos, constituían la huella *(vestigia)* de la acción divina: percibirlos presuponía que ellos mismos estaban *cerca* de Dios; la *jerarquía* en sentido propio se daba, precisamente, por la sucesión decreciente de los seres en función de su distancia creciente de Dios[4]: a medida que tal distancia aumentaba, disminuía la capacidad de los seres para percibir el sentido de las cosas.

«Oculus carnis» – «oculus cordis»

Los teóricos del siglo XII explicaron claramente que los cinco sentidos *(sensus)* eran el elemento corpóreo más elevado, aquel a través del cual el cuerpo se acercaba más al espíritu. Y, entre los cincos sentidos, la *visio*[5] ocupaba el primer lugar: «Entre todos los

[3] A. Guerreau-Jalabert, «"Spiritus et caritas". Le baptême dans la société médiévale», en F. Héritier y E. Copet-Rougier (eds.), *La parenté spirituelle*, París 1995, pp. 133-203.

[4] Se infravalora la mayoría de las veces la notable envergadura de los textos de Dionisio Areopagita, difundidos en Occidente a partir de finales del siglo IX y que conocieron después un ininterrumpido éxito; Tomás de Aquino les dedicó un comentario muy largo. Hubo toda una serie de traducciones. Hemos usado la traducción francesa de M. de Gandillac, *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, París, 1943 (en castellano existe la edición de Teodoro H. Martín, con traducciones de Hipólito Cid Blanco y el propio Martín, en Madrid, BAC, 2014). Véase también S. Lilla (ed.), *Gerarchia celeste, Teologia mistica, Lettere*, Roma, 1986.

[5] Ha sido de gran utilidad A. Paravicini Bagliani (ed.), *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, 2 vols., Florencia, 1997-1998.

sentidos, la visión es el más elevado y el más universal»[6]. Pero no podría darse peor contrasentido que «traducir» *visio* por visión u *oculus* por ojo[7], puesto que estos términos aluden a una concepción de la percepción completamente diferente a la nuestra.

El punto esencial consistía en la distinción-oposición entre *oculus carnis*, u *oculus corporis*, y *oculus cordis* u *oculus mentis*. Esta oposición básica apareció en los Padres de la Iglesia y el auténtico creador fue san Agustín. Hay que subrayar dos puntos: en primer lugar, que tal oposición no se encontraba en la Biblia ni en los autores cristianos anteriores a mediados del siglo IV; luego, que la enorme obra de san Agustín comporta, en este punto como en otros muchos, formulaciones en apariencia más o menos contradictorias. Muchos historiadores del arte se han conformado con parafrasear el libro XII del tratado *De genesi ad litteram*, donde Agustín exponía los «tres tipos de visión» *(visionum genera tria)*[8]. En efecto, en muchos casos, Agustín prefirió una subdivisión ternaria; pero las nuevas técnicas de análisis textual permiten tener un panorama completo de sus usos léxicos y de su frecuencia[9]; y tal examen no da lugar a ninguna duda: el obispo de Hipona ponía en oposición, sistemáticamente, dos tipos de *oculus*, no tres.

Fundada por los Padres, esta oposición se retomó y fue divulgada por los autores de los primeros siglos de la Edad Media. Su frecuencia alcanzó uno de los máximos niveles en la época carolingia; Hincmaro de Reims fue de los que la usaron de manera más sistemática. Después, siguió empleándose de manera habitual, pero, a partir del 1100 aproximadamente, se advierte una evolución divergente de los dos términos: mientras permanecía la relativa frecuencia de *oculus mentis–oculus cordis*, la de *oculus carnis–oculus corporis* disminuyó sensiblemente. Al final de la Edad Media esta expresión aparecía sólo en ciertos autores, mientras otros ya no la empleaban para nada.

Esta oposición fundamental no tiene, en rigor, ningún equivalente en nuestro sistema de representación; remitía directamente a la oposición carne/espíritu, ciudad terrenal/ciudad celestial.

El reconocimiento de los dos *oculi* correspondía a una concepción de la visión y de la luz a primera vista no menos extraña. También aquí fue san Agustín el que realizó la elección decisiva, que durante toda la Edad Media dio la preponderancia a una teoría activa (también llamada «emisiva») de la visión. Para este doctor, en efecto, la visión era el resultado de la combinación entre rayo visual y rayo luminoso. De una fuente luminosa

---

[6] Tomás de Aquino, *Quaestiones disputatae. De anima*, art. 13 co. («visus est altior inter omnes sensus et universalior»).

[7] Pura compilación: G. Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, Múnich, 1985. El lector debe tener en cuenta, en el devenir de este ensayo, que se da un equivalente moderno de los textos latinos sólo por obligación editorial. Los vocablos latinos medievales no tienen, y no pueden tener, ningún equivalente aceptable en las lenguas contemporáneas, porque el sentido de las palabras va unido a una civilización: la civilización medieval era completamente diferente de la nuestra, y esta fundamental alteridad hace extremadamente difícil la restitución del sentido de los enunciados medievales (A. Guerreau, *L'avenir d'un passé incertain*, París, 2001, pp. 191-237).

[8] *Patrologia Latina* (de ahora en adelante *PL*), vol. XXXIV, col. 458.

[9] Los textos medievales son actualmente accesibles en Cd-rom. Estos instrumentos permiten tener una visión completa de las apariciones de tal o cual vocablo y de establecer, por tanto, las frecuencias, que se pueden comparar fácilmente.

partían rayos luminosos que, eventualmente, daban en un objeto (obstáculo), sobre el que se propagaban; en sentido contrario, un rayo visual salía del ojo y se dirigía hacia el objeto. Si ese rayo se encontraba con el rayo reflejo, se formaba entonces una combinación que volvía hacia el ojo, donde se podía producir la visión en sentido propio[10]. La idea fundamental era que no podía haber *visio* si no había emisión de un rayo visual; la *visio*, lejos de ser simplemente una huella impresa, se concebía, por el contrario, sobre todo como un acto intencional y voluntario. Y esta teoría era inseparable de una concepción de la luz así como de una concepción de la naturaleza humana que hiciera al hombre capaz de una *visio* que, en su mismo principio, era también conocimiento.

La naturaleza puramente espiritual de la luz

En la mayor parte de los casos, los autores medievales no diferenciaron entre *lux* y *lumen*. Para nosotros, la luz es una realidad material. La concepción medieval era diferente en dos aspectos: en primer lugar, porque la oposición medieval entre carne y espíritu no era de ninguna manera equivalente a la oposición contemporánea entre material e inmaterial; y, sobre todo, porque *lux* pertenecía claramente al ámbito del espíritu, no al de la carne. *Lux* era una entidad totalmente espiritual. Razón esta, por otra parte, por la que los pensadores medievales, empezando por san Agustín, pensaron que la creación de la luz, el *fiat lux*, fue también el instante de la creación de los ángeles, seres de luz y espíritus puros[11]. Santo Tomás planteó el problema y lo resolvió de modo muy explícito: «La luz, ¿es o no es cuerpo? Respondo diciendo que es imposible que la luz sea un cuerpo y esto es así por un triple motivo [...]»[12]. Tomás distinguía entre *lux intelligibilis* y *lux sensibilis*, pero esta última era un *typus* de la *lux intelligibilis*.

Ahora bien, esta concepción de la luz estaba estrechamente relacionada con una teoría de la divinidad y una teoría del conocimiento. Es conocida la fórmula «Dios es luz inteligible»[13]; Tomás insistía: «La esencia divina es ella misma del todo luz inteligible»[14]. Dios era luz increada. La creación aparecía desde entonces como difusión de esa luz increada.

La Antigüedad y la Edad Media compartieron la idea de que la visión era la modalidad más completa de conocimiento. Las opiniones de Aristóteles, revisadas por los estoicos, llegaban a hacer del «esquema visual» el medio de paso esencial entre los objetos y las ideas que permitían concebirlos. La Edad Media mantuvo el valor fundamental atri-

---

[10] Honorio de Autun, *De Philosophia mundi: Ut igitur visus fiat, tria sunt necessaria: interior radius, exterior splendor, obstaculum rei*, *PL*, vol. CLXXII, col. 96 («para que se dé una visión son necesarias tres cosas: un rayo interior, un esplendor exterior, el obstáculo de un objeto»).

[11] P. Faure, Anges, en J. Le Goff y J.-C. Schmitt (eds.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, París 1999, pp. 42-54 [ed. cast.: *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid, Akal, 2003].

[12] Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, I, q. 67 a. 2 («Utrum lux corporalis sit corpus? Respondeo dicendum quod impossibile est lumen esse corpus. Quod quidem apparet tripliciter [...]»).

[13] *Ibid.*, I, q. 12 a. 5 («Deus est lux intelligibilis»).

[14] *Id.*, *Quaestiones de quodlibet*, *Quodlibet* VII, q. 1 a. 1 s. c. 10 («ipsa essentia divina totaliter lux intelligibilis est»).

buido a la noción de *species*, cercana a la de forma, en cuanto que se trataba de una forma visible. Se podía así pasar de la *species sensibilis* (impresión visual) a la *species intentionalis* (concepto). El paso adecuado de una a otra era la piedra de toque de la *veritas*, que era «adecuación del intelecto y de la cosa»[15].

Mientras que la Antigüedad atribuía una fuerza propia esencial a los objetos mismos, una *virtus*, que hacía del ver, *visus*, una impresión en el sentido pleno del término, *impressum*, la Edad Media volcó completamente la perspectiva; los objetos no eran más que un medio, la fuerza estribaba en el espíritu humano, que emite esa fuerza de la marca divina impresa en él. De ahí la elección agustiniana de la «teoría emisiva» de la *visio*, retomada totalmente por Tomás de Aquino, teoría que remitía a la adecuación de fondo entre espiritual e inteligible: «Así el alma, por medio de su luz, hace de modo que todas las cosas materiales sean inteligibles en acto»[16]. Y más aún: «Porque la luz no es vista por el ojo a través de alguna semblanza de sí misma que ella deja en él, sino que es a través de su esencia que informa al ojo»[17].

La *visio* como esfuerzo y como conocimiento

Toda luz, la luz en todas las acepciones, corpórea y espiritual, provenía de Dios. La percepción corpórea partía de la *lux sensibilis*: «Por lo tanto, la luz sensible es una imagen de esta luz ininteligible»[18]. El paso se producía, sin embargo, con dificultad. «El intelecto humano padece un defecto también en razón de su género, porque en él la luz inteligible se oscurece»[19]. Por el contrario, para los ángeles no existía dificultad: «Puesto que, entonces, el ángel es una luz espiritual, conociéndose a sí mismo conoce todas las *cosas* materiales»[20]. El hombre había recibido también una partícula de esa *lux intelligibilis*, pero la carne y el pecado original le habían alejado de su fuente; alejamiento que le había precipitado en la oscuridad *(obumbrata)*. A pesar de ello, no se le negaba toda gracia: «Por medio de la visión de la luz corpórea, el hombre es reconducido al conocimiento y a la esperanza de una luz más elevada»[21]. Comentando la curación del ciego relatada por san Lucas, Tomás proseguía:

---

[15] *Id.*, *Summa theologiae*, cit., I, q. 21, a. 2 («adaequatio intellectus et rei»).

[16] *Id.*, *Quaestiones disputatae. De veritate*, q. 10 a. 8 s. c. 10 («Ita anima per suam lucem facit omnia materialia esse intelligibilia actu»).

[17] *Id.*, *Commentarium in librum secundum sententiarum*, d. 23 q. 2 a. 1 co. («Lux enim non videtur ab oculo per aliquam similitudinem sui in ipso relictam, sed per suam essentiam oculum informans»).

[18] *Id.*, *Super evangelium Johannis*, cap. VIII l. 2 («Lux autem ista sensibilis, imago quaedam est illius lucis intelligibilis»).

[19] *Id.*, *Commentarium in librum quartum sententiarum*, d. 49 q. 2 a. 6 ad 4 («intellectus humanus patitur defectum etiam secundum rationem sui generis; quia in eo est lux intelligibilis obumbrata»).

[20] *Id.*, *Quaestiones disputatae. De veritate*, q. 8 a. 8 arg. 5 («Cum igitur Angelus sit lux spiritualis, cognoscendo seipsum, cognoscet omnia materialia»).

[21] *Id.*, *In Job*, cap. XXXVII («[...] per visionem lucis corporalis, homo reducitur in cognitionem et expectationem cujusdam altioris lucis [...]»).

> El ciego no pide al señor oro, sino la luz; y nosotros, nosotros no pedimos falsas riquezas sino la luz que somos capaces de ver con sólo los ángeles; la vía hacia esta luz es la fe; es por esa razón por lo que se dice justamente: tu fe te ha salvado[22].

Percibir la *lux intelligibilis* presuponía esfuerzo; el *homo viator* tenía que seguir la recta vía. John Pecham sostenía la posibilidad de la visión *per speculum:*

> Debemos examinar las huellas en los espejos de las criaturas, hasta que por el número creado nos elevemos a lo increado, y por la luz creada a la luz increada de la sabiduría. Ésta es, en efecto, en sí misma en su esencia más pura, y en su modo de actuar más eficaz[23].

Este texto está sacado de un tratado, *De perspectiva,* que demuestra cómo este tipo de obras debe considerarse, esencialmente, dentro del ámbito de la gnoseología medieval y no como un tratado de óptica (anacronismo de bastante más gravedad cometido por la mayor parte de los comentaristas). Estas *vestigia* eran, más aún que la *species* de los objetos, lo que el Creador había depositado en el corazón de todo hombre, estigma mucho más directo, en cuanto impreso en la esencia misma del espíritu humano. De ahí este comentario:

> Ya sea que el hombre penetre en el interior a través del intelecto para observar la divinidad, como que salga al exterior por medio del sentido para ver la humanidad, él encontrará su alimento en su Salvador; en el interior, por la consideración de la divinidad; en el exterior, por la consideración de la humanidad[24].

Así, la noción central de un Dios que era *lux intelligibilis* implicaba una concepción de la visión como tensión o como esfuerzo; la visión pura y simple era una acción y no una impresión; el progreso de la visión, es decir, del espíritu a su fuente, implicaba la gracia, que presuponía la intervención de la Iglesia; es por eso por lo que Cristo había dicho a los apóstoles: «Vos estis lux mundi» (Mateo 5, 13). No hubo reflexión medieval sobre la visión que no fuera una reflexión sobre el conocimiento y, por consiguiente, también sobre la relación con Dios, con la mediación siempre de Cristo, la Iglesia y sus santos.

Para simplificar, siempre se tiene delante una tríada[25]: las formas (*species* o *similitudines*) procedían de Dios y se manifestaban en forma de rayos; éstos, mezclados con los rayos *visuales,* pasaban por los sentidos externos a los sentidos internos y a la *mens,* que

---

[22] *Id., Catena aurea in Lucam,* cap. XVIII, l. 7 («Caecus autem a domino non aurum, sed lucem quaerit; et nos non falsas divitias, sed lucem quaeramus, quam videre cum solis Angelis possimus; ad quam lucem via fides est; unde recte caeco dicitur respice: fides tua te salvum fecit»).

[23] Citado en Paravicini Bagliani (ed.), *La visione,* cit., vol. I, p. 242, y en J. Pecham, *Tractatus de perspectiva,* ed. D. C. Lindberg, p. 23 («necesse habemus [...] scrutari vestigia in speculis creaturarum, ut per numerum creatum ascendamus ad increatum et per lucem creatam ad lucem sapientiae increatam. Ipsa enim est in essentia purior et in operatione efficacior»).

[24] Hugues de Saint-Cher, *Super Apocalypsim,* I, cap. IV («Ut sive intus ingrediatur homo, per intellectum ad conspiciendam divinitatem, sive foras egrediatur per sensum, ad videndam humanitatem, in suo salvatore pascua inveniat. Intus in aspectu divinitatis, foris in aspectu humanitatis»).

[25] Se resume aquí el artículo muy meditado de G. Stabile, «Teoria della visione come teoria della conoscenza», en Paravicini Bagliani (ed.), *La visione,* cit., vol. I, pp. 225-246.

los identificaban como marcas de Dios y los ponían en relación con él. De ahí tres consecuencias: 1) el paso de las *species sensibiles* a las *species intelligibiles* no podía darse sino despojando al objeto de sus accidentes para que apareciera el esquema eidético como único objeto de conocimiento; 2) el objeto percibido, en cuanto *imago*, no podía existir sino por la existencia de su función referencial, es decir, la intencionalidad significante *(species intentionalis)*; esto porque el acto de la visión era siempre un acto dinámico y polarizante; 3) esta condición ontológica relacional e intencional no existía sino dentro de un ámbito general de una relación de dependencia jerárquica, que se traducía en una relación tipológico-simbólica de *similitudo*, que implicaba una especularidad generalizada. Relación que implicaba tensión y movimiento: *lucem quaeramus, expectatio cujusdam altioris lucis*. Todo el sistema tendía a la búsqueda de una *evidentia visionis*, en la que las *species* desaparecían para dejar lugar a la *visio per essentiam*; en ese momento, la *relatio similitudinis* tendía a convertirse en *relatio identitatis*.

«Videre deum»

Esta relación en ninguna parte se manifiesta mejor que en las reflexiones sobre la *visio Dei*, o visión beatífica, que nunca dejó de ser preocupación principal de los pensadores medievales. Sólo algunas palabras sobre Agustín y Tomás de Aquino.

Agustín empleó muy raramente el sintagma *dei visio* (cuatro veces), pero el grupo *deum videre* se encuentra en él, aproximadamente, cuatrocientas cincuenta veces. Los dos textos más citados a este propósito son la *Carta a Paulina* (también llamada *De videndo deo liber*)[26] y el penúltimo capítulo del *De Civitate Dei* («Sobre la calidad de la visión a través de la cual los santos verán a Dios en el siglo futuro»)[27]. La *Carta a Paulina* intentaba, esencialmente, dar respuesta al problema «de invisibili deo, utrum per oculos corporeos possit videri» («si con los ojos del cuerpo se puede ver a Dios, que es invisible»). La respuesta era una violenta diatriba contra el *corpus* y sus limitaciones. El *corpus* era impotente: «Ahora bien, las cosas vistas por medio del cuerpo, si no está ahí el espíritu para tomar lo que así se anuncia, no podrán ser abrazadas por ningún conocimiento»[28]. El conocimiento común versaba siempre sobre *incorporae similitudines*. El tema fundamental era la oposición entre *exterior* e *interior*:

> Como, por lo tanto, los ojos interiores son los juicios de los ojos exteriores [...] y como éstos ven muchas más cosas que los demás no ven, aquéllos no verán nada si éstos no juzgan como jefes; ¿quién, entonces, no estimaría, sin comparación, más a éstos que a aquéllos?[29]

---

[26] Agustín, *De videndo deo liber*, carta 147, *PL*, vol. XXXIII, col. 596.

[27] *Id.*, *De civitate Dei*, libro XXII, cap. XXIX, *PL*, vol. XLI, col. 796 («De qualitate visionis, qua in futuro saeculo sancti Deum videbunt»).

[28] *Id.*, *De videndo deo liber*, *PL*, vol. XXXIII, cols. 613-614 («Quae autem per corpus videntur, nisi mens adsit quae talia nuntiata suscipiat, nulla possunt scientia contineri»).

[29] *Ibid.*, col. 615 («cum ergo interiores oculi iudices sint exteriorum oculorum, [...] multaque illi videant quae isti non vident, nihil isti videant, unde non illi tanquam praesides judicent; quis non illos istis incomparabili aestimatione praeponat?»).

Este tema, ampliamente desarrollado, se relacionaba estrechamente con el rechazo del espacio, que caracterizaba cualquier tipo de *corpus:*

> Estas cosas que nosotros vemos en esta luz con los ojos del corazón y se distinguen entre ellas y no están separadas por ningún intervalo de lugar [...] las autoridades de las santas escrituras vieron que se ve mejor con el espíritu que con el cuerpo; y estas cosas que no están contenidas en lugares, y no están separadas por intervalos, y no son más pequeñas en parte que en la totalidad, son vistas por el espíritu[30].

La visión corpórea presuponía rigurosamente unos intervalos, por lo tanto, relaciones espaciales; Dios estaba fuera de esas relaciones creadas; los *oculi corporis* no podían, en ningún caso, alcanzarlo.

Más tarde, al final del *De Civitate Dei*, Agustín suavizó un poco su tesis, abriendo –con mucha prudencia– la posibilidad de una visión directa de Dios a través de los ojos del cuerpo glorioso: «Así como hacemos converger todas las luces espirituales de nuestro cuerpo, veremos también por medio de nuestro cuerpo a Dios incorpóreo que todo dirige»[31]. Permanece, en todo caso, el hecho de que la visión de Dios era fundamentalmente intelección: «Porque pueda ver a su Dios, es decir, comprenderlo [...];como sucede al alma al ver a Dios, es decir, comprender a Dios»[32].

Tomás de Aquino retomó la cuestión con una amplitud mayor: doscientas cuarenta referencias para *dei visio*, otras mil cien para *deum videre*. El problema se afrontó en muchos puntos en el *Commento alle sentenze* de Pedro Lombardo y fue tratado orgánicamente en la *Summa Theologiae*; en primer lugar, en la *quaestio* 12 de la *prima pars:* «Quomodo deus a nobis cognoscatur» («Nuestro conocimiento de Dios»), dividida en 13 artículos; después, en las primeras cinco *quaestiones* de la *prima secundae* sobre la finalidad última del hombre y sobre la santidad (en concreto el artículo 8 de la *quaestio* 3: «Utrum beatitudo hominis sit in visione divinae essentiae», «Si la santidad humana consiste en la visión de la esencia divina»)[33].

A mediados del siglo XII, ésta no era una afirmación anodina, ya que diferentes pensadores (Étienne de Vénizy, Johannes Pagus, pero también Hugues de Saint-Cher y Guerric de Saint-Quentin) habían puesto en duda la posibilidad misma de tal visión (algo contra lo que Guillermo de Auvernia, obispo de París, lanzó en 1241 una vigorosa condena). En esta atmósfera, Tomás planteaba el problema en términos mucho más abstractos que san Agustín, preguntándose sobre las condiciones de posibilidad de la «visio

---

[30] *Ibid.*, cols. 616, 618 («ea quae in illa luce cordis oculis intuemur, et discernuntur inter se, et nullis locorum spatiis separantur [...] {scripturarum sanctarum auctoritates} viderunt melius videri mente quam corpore; et ea videri mente quae non continerentur locis, nec inter se locorum intervallis separarentur, nec minora essent in parte quam in toto»).

[31] *Id.*, *De civitate Dei*, *PL*, vol. XLI, col. 800 («ita quaecumque spiritualia illa lumina corporum nostrorum circumferemus, incorporeum deum omnia regentem etiam per corpora contuebimur»).

[32] Agustín, *Soliloquiorum libri*, II, *PL*, vol. XXXII, col. 876 («ut possit deum suum videre, id est intelligere [...]; cum animae deum videre, hoc est deum intelligere, contigerit»).

[33] J.-P. Torrell, «La vision de dieu "per essentiam" selon saint Thomas d'Aquin», en Paravicini Bagliani (ed.), *La visione*, cit., vol. I, pp. 43-68.

dei per essentiam». Para resolver las contradicciones lógicas ante las que se encontraba, puso, en primer plano, la noción (propuesta poco antes por Alberto Magno) de *lumen gloriae*, forma específica de luz creada reservada a los bienaventurados y que les otorgaba una *deiformitas* suficiente para ver a Dios «facie ad faciem, in essentiam». La glorificación de los cuerpos gloriosos consistía, por lo tanto, en una luz particular que permitía conocer la esencia de Dios. La cuestión, apenas insinuada por san Agustín, recibía aquí una respuesta explícita. Pero surgía un problema que puso en dificultades a Tomás: «Si la santidad del hombre exige el cuerpo (algunos han afirmado que la visión de Dios no puede producirse sin cuerpo)»[34]. Tomás argumentó de manera extensa para dar fundamento a la idea de una visión de Dios antes de la resurrección. Ésta no era más que una opinión, que fue puesta en tela de juicio en el siglo XIV, durante la disputa llamada de la «visión beatífica», cuando el papa Juan XXII, en 1331, puso en tela de juicio la posibilidad de una *visio dei* antes de la resurrección de los cuerpos gloriosos (el problema, en efecto, era probablemente el de la posibilidad, puesta en duda, de una visión diferente de la comunitaria)[35]. La Iglesia se pronunció rápidamente a favor de mantener la idea tradicional de una *visio* de los bienaventurados inmediatamente después de su muerte. Sin embargo, se puede advertir que Tomás se había preguntado también «si para la santidad se requiere el concurso de los amigos»[36], lo que permite pensar que la noción de *corpus* podía entenderse aquí tanto como cuerpo carnal personal como *corpus mysticum*. Tomás respondió prudentemente que esta *amicitia proximorum* no era indispensable, sino que en tales circunstancias venía por sí sola: «En relación con la santidad perfecta, la amistad se encuentra, digamos, concomitante»[37].

Al mismo tiempo, Buenaventura hacía hincapié en la *dilectio* como medio esencial de la *visio*. La tradición insistía en la importancia de la *caritas* como medio esencial para acceder a la *visio dei*: «La caridad que no alcanza su perfección sino en la visión de Dios» (Elredo de Rieval)[38]; «allí donde está el amor, allí está el ojo» (Ricardo de San Víctor)[39]; «quien más caridad tenga, verá a Dios más perfectamente y más aventurado será» (Tomás de Aquino)[40]. Aquí, una vez más, Tomás retomaba fielmente a Agustín:

> El alma racional todo sobrepasa y se encuentra más cerca de Dios cuanto más pura es; y en la medida en que se dedique a Él por medio de la caridad, en esa medida, llena por Él

---

[34] Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, cit., Ia-IIae, q. 4, a. 5 («utrum beatitudo hominis requiratur corpus (aliqui posuerunt quod non potest [dei visio] animae advenire sine corpore existenti)»).

[35] C. Trottmann, *La vision béatifique, des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Roma, 1995; J. Baschet, «Vision béatifique et représentations du paradis (XIe-XVe siècle)», en Paravicini Bagliani (ed.), *La visione*, cit., vol. II, pp. 73-93.

[36] Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, cit., Ia-IIae, q. 4, a. 8 («utrum ad beatitudinem [...] requiratur societas amicorum»).

[37] *Ibid.* («quasi concomitanter se habet amicitia ad beatitudinem perfectam»).

[38] Elredo de Rieval, *Speculum caritatis*, *PL*, vol. CXCV, col. 535 («caritas quae non nisi in dei visione perficitur»).

[39] Ricardo de San Víctor, *PL*, vol. CXCVI, col. 10 («ubi amor, ibi oculus»).

[40] Tomas de Aquino, *Summa theologiae*, cit., I, q. 12 («qui plus habebit de caritate perfectius deum videbit et beatior erit»).

en cierto modo de esta luz inteligible e iluminada, ella ve, no a través de los ojos corpóreos, sino por ese fundamento de sí misma en la que ella excede, es decir, a través de la inteligencia, estas razones cuya visión la hacen más feliz[41].

Ver a Dios más de cerca, «vicinus et clarius»: las relaciones sociales

Este texto de Agustín parece un compendio de todo lo que se acaba de decir; adviértase la expresión decisiva: «Anima [...] deo proxima». La pureza del corazón y la caridad acercaban a Dios. Este tema, aquí un poco a *latere*, adquirió un nuevo esclarecimiento, en los siglos VI y VII, en Gregorio Magno, Isidoro de Sevilla y Beda el Verenable, que introdujeron, quizá independientemente, el adverbio clave *vicinus:*

- «estas tropas sublimes son llamadas querubines, porque están llenas de una ciencia, tanto más perfecta cuanto que contemplan de manera más cercana la luminosidad de Dios»;[42]
- «ellos están tanto más encendidos por la luminosidad de la luz divina, cuanto más cerca están de Él»[43];
- «porque ellos se consagran completamente a su amor, tanto más ardientemente cuanto ellos ven de manera más cercana el rostro presente del Señor, y cuanto saben que los próximos a Él son elegidos y amados de Dios»[44].

Esta relación *vicinius-clarius* aparecida en el siglo VI tuvo una gran difusión en la época carolingia y se encontró, a continuación, como patrimonio común en un gran número de autores de los siglos XII-XIII.

En latín clásico, el vocablo *vicinus* no existe; traducía una relación de mayor proximidad estableciendo su base semántica en la relación social y topográfica de vecindad; es, entre otras cosas, un índice altamente significativo del sustrato fundamentalmente social de todos los desarrollos medievales sobre la *visio dei*.

El final de la Edad Media amplió la reflexión sobre la *visio* y se manifestó una fuerte tendencia a considerar ya como posible una visión directa de Dios antes de la muerte.

---

[41] Agustín, *De diversis quaestionibus octoginta tribus liber unus*, cap. XLVI: «De ideis», *PL*, vol. XL, col. 31 («anima rationalis [...] omnia superat et Deo proxima est, quando pura est; eique in quantum caritate cohaeserit, in tantum ab eo lumine illo intelligibili perfusa quodammodo et inlustrata cernit non per corporeos oculos, sed per ipsius sui principale quo excellit, id est per intelligentiam suam, istas rationes quarum visione fit beatissima»).

[42] Gregorio Magno, *Omelie sui vangeli*, 34, *PL*, vol. LXXVI, col. 1252 («sublimiora illa agmina cherubim vocata sunt, quia tanto perfectiori scientia plena sunt, quanto claritatem dei vicinius contemplantur»).

[43] Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*, VII-5, *PL*, vol. LXXXII, col. 274 («quanto vicinius coram eo consistunt, tanto magis luminis claritate divini inflammantur»).

[44] Beda el Venerable, *Homilías sobre los evangelios*, II-24, *PL*, vol. XCIV, col. 249 («quia quo vicinius praesentem domini vultum cernunt eo se ardentius ejus dilectioni totos impendunt quo proximos suos omnes esse electos ac deo dilectos agnoscunt»).

Por lo general, los autores que desarrollaron esta idea se agruparon bajo la etiqueta de «místicos», como Jean Gerson o Nicolás de Cusa. Sus textos estaban en la misma línea de los precedentes, pero ahora insistían mucho más sobre las potencialidades que sobre los límites del acto de *visio*: «Conviene, por consiguiente, que nosotros llevemos la naturaleza de la visión sensible ante el ojo de la visión intelectual y con ella fabriquemos la escala de la ascensión»[45].

La firmeza del marco teórico y la evolución de sus explicaciones nos llevan una vez más, aquí a propósito de la *visio*, al problema central de la evolución de la relación carnal/espiritual durante la Edad Media. El marco abstracto fue definido y detallado por san Agustín, y a éste no se le aportó ninguna modificación significativa antes del siglo XVII. Ni el obispo de Hipona ni ninguno de sus sucesores precisaron con claridad qué era lo que pertenecía al ámbito de la carne y qué al ámbito del espíritu; y este límite sufrió un lento e inexorable cambio.

Cambio que constituye una clave esencial para comprender el conjunto de la civilización medieval. Para que esta clave resulte eficaz, es importante no confundir las causas con los efectos. Por parte de las causas se encuentran, en primer lugar, y sobre todo, la presión estructural de la Iglesia y, su resultado, la lenta transformación de las relaciones sociales concretas hacia una creciente importancia de las relaciones «espirituales», es decir, conformes a los intereses y a la enseñanza de la Iglesia. Por parte de los efectos, múltiples reestructuraciones en el plano de las representaciones (abstractas como figuradas) y en el de los rituales; conviene situar aquí la evolución de la teoría medieval de la *visio*, así como aquellas, insensibles pero al final radicales, de todas las «artes visuales» desde la alta Edad Media hasta el siglo XVIII. La disminución de la frecuencia relativa de *oculus carnis* fue paralela al movimiento contrario, que tendió a precisar las condiciones de la *visio dei*, para llegar a establecer la posibilidad ya desde este mundo. De un modo más espectacular, se pasó del casi aniconismo de los siglos V-VII a la iconografía románica, después al «realismo» del siglo XV, para terminar en la exuberancia del trampantojo barroco. Sería un completo contrasentido buscar aquí un aparente «progreso técnico», cuando de lo que se trataba, esencialmente, era de la traducción del pasaje desde una posición de rechazo de lo «carnal» (corpóreo-local) a una espiritualización progresiva del «mundo», que lo hacía digno de ser representado en cuanto *representante* de manera cada vez menos indirecta y menos velada de los dibujos del Creador y su presencia misma a través de la creación.

Como antes se ha señalado *praetereundo*, los diferentes tratados *De perspectiva* de los siglos XIII y XV eran sólo de manera muy secundaria tratados técnicos de geometría y de óptica[46]; más bien se trataba, sobre todo, de una (re)consideración de las propiedades de la *visio*, que se hizo necesaria en esa época por el movimiento acelerado de «espiritualización» de gran parte de la realidad («creación»). La parte de sociedad (el

---

[45] N. de Cusa, *De quaerendo deum*, en K. Flasch, «Nicolaus Cusanus, Vom Sehen Gottes», en Paravicini Bagliani (ed.), *La visione*, cit., vol. II, pp. 107-118; para la cita véase p. 117 («oportet igitur ut naturam sensibilis visionis ante oculum visionis intellectualis dilatemus et scalam ascensus ex ea fabricemus»).

[46] Presentación del *dossier*, bibliografía: S. Y. Edgerton Jr., *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, Ithaca, NY, 1991; D. Raynaud, *L'hypothèse d'Oxford. Essai sur les origines de la perspective*, París, 1998.

«mundo») que escapaba del control de la Iglesia se reducía rápidamente, mientras que aumentaba, en proporción inversa, la parte de lo que se admitía apropiado figurar visualmente. En las representaciones románicas, en dos dimensiones, la verticalidad constituía el eje principal, con la tarea de denotar la tensión entre el mundo y el cielo; la progresiva introducción de la tercera dimensión, tanto con la expansión de la estatuaria como con la introducción de la «perspectiva», llevó la dignidad ya reconocida a los *intervalla et spatia*; para conseguir esta conquista (que Michel Lauwers propone[47] denominar *inecclesiamento*), estos intervalos dirigidos se encontraban ya integrados en la red estructural de polarización espacial que la Iglesia había instaurado como elemento fundamental de organización y de control de toda la sociedad. Pintores y escultores no hicieron más que magnificar este *inecclesiamento*, que constituía una etapa capital de la «espiritualización».

La mirada de Dante

A caballo entre el siglo XIII y XIV, la *Divina Comedia* ofreció un punto de referencia excepcional, en cuanto que en este grandioso texto la vista y la visión tienen una función de primer orden[48]. Algunas breves observaciones permitirán demostrar a la vez cómo Dante se inscribía por completo en el panorama medieval y cómo introdujo elementos originales que iluminan, de manera sugerente, los rasgos propios de la evolución de este periodo. Es necesario empezar resumiendo en dos palabras los «fenómenos visuales» característicos de las tres grandes partes.

En el *Infierno*, los personajes que aparecen son visibles y más o menos reconocibles. Su apariencia, a menudo, está deformada, pero aparecen corpóreamente y bajo una multiplicidad de aspectos muy diferentes. Dante describe los lugares que atraviesa con cierta ostentación de detalles: rocas, precipicios, cornisas, estanques y ríos llenos de diferentes líquidos, vientos, lluvias y nieblas; pero también construcciones y objetos: puentes, torres y castillos, sarcófagos.

Cuando se trata de la mirada, se insiste sistemáticamente en su carácter activo y en la tensión de la misma:

> [...] Me descubrió los ojos y «Está atento». (*Infierno*, IX, 73)
>
> Mas mira bien al valle [...] (*Infierno*, XII, 46)
>
> Y cada una de aquellas nos miraba
> como se miran dos –el entrecejo
> frunciendo [...] (*Infierno*, XV, 18-20)

[47] M. Lauwers, «Le cimetière dans le Moyen Age latin. Lieu sacré, lieu religieux», *Annales, Histoire, Sciences sociales* V (1999), pp. 1.047-1.073.

[48] La bibliografía sobre Dante es infinita. Se ha utilizado la edición de Ángel Crespo, Madrid, Planeta, 1983.

[...]«Haz que penetre tu mirada
avante», dijo el guía, «y tenla atenta
hasta que por tus ojos sea alcanzada» (*Infierno*, XVIII, 127-129)

mueve la vista, andando, entre los presos (*Infierno*, XXIII, 75)

donde tenía la mirada puesta (*Infierno*, XXIX, 19)

Esta tensión topa, sin embargo, con las dificultades «naturales»: oscuridad, distancia, obstáculos:

que conducirle lejos no podía
la vista, entre aire negro y humeando (*Infierno*, IX, 5-6)

Me volví, mas de un vivo la mirada
llegar no puede al fondo por lo oscuro (*Infierno*, XXIV, 70-71)

Tan oscuro es el fondo de este foso
que sólo puede verlo el que ha llegado
donde el arco se eleva más airoso (*Infierno*, XVIII, 109-111)

Este último ejemplo demuestra aún mejor que los demás la presencia de un auténtico relieve material, capaz de impedir el paso a los rayos visuales.

En el *Purgatorio*, la diferencia más notable, evidente desde la llegada, es la presencia del sol y la posibilidad de ver el cielo. Desde ese momento, ya no es la oscuridad la que puede limitar la visión, sino el excesivo resplandor. Los personajes que aparecen son siempre visibles; pero las penas a las que están sometidos no conllevan, como a menudo en el Infierno, desplazamiento; por otra parte, no aparece ninguno de esos monstruos tan numerosos en la primera parte. Las personas aparecen, a menudo, en grupos, o se las define como *sombras* o *espíritus*. Su inmaterialidad queda subrayada, repetidas veces, por oposición a la sorpresa causada por la sombra de Dante, que está todavía vivo:

Di por qué para el sol eres pared,
igual que si tu cuerpo no estuviera
envuelto de la muerte por la red (*Purgatorio*, XXVI, 22-24)

Prueba, anotamos como inciso, en primer lugar, que Dante atribuye a su viaje un carácter de total «realidad», y también que la luz se percibía, sin contradicción, como material y como espiritual, lo cual demuestra cómo estos dos caracteres se situaban en planos claramente distintos.

De la misma manera, la descripción de los lugares es mucho más simple en comparación con el *Infierno*. Es significativo que ya no aparezcan más construcciones (a excepción de la puerta de la entrada). En compensación, nunca se dará suficiente importancia a los dos grandes conjuntos figurados: en el libro X, el bajorrelieve que representa ejemplos

de humildad; en el libro XII, la pintura del suelo que representa ejemplos de orgullo castigado; éste termina con una sorprendente apología del «realismo»:

> Muerto el muerto, y el vivo estaba vivo:
> mejor no vio quien vio lo verdadero
> que yo, que lo pisaba pensativo (*Purgatorio*, XII, 67-69)

A este realismo se le otorga una virtud más que edificante, casi catártica, porque debía permitir a las ánimas penitentes deshacerse de las corrupciones que les impiden levantar el vuelo hacia el cielo.

En el *Purgatorio*, la visión queda invalidada por las debilidades de la visión corpórea, en concreto de aquellas relacionadas con la distancia:

> La cima desbordaba a nuestra vista (*Purgatorio*, IV, 40)

Pero se extiende cada vez más a menudo hacia el cielo, las estrellas y el sol:

> Mas mi vista se hallaba en aquel cielo (*Purgatorio*, VIII, 85)

Virgilio anuncia a Dante que, encaramándose por los círculos del Purgatorio, su capacidad para ver directamente a los espíritus de luz se verá reforzada poco a poco:

> Que grave no te sea en breve espero
> ver estas cosas, mas tan agradable
> cuanto a humana natura es hacedero (*Purgatorio*, XV, 31-33)

Y, en fin, se mencionan los «ojos agudos del espíritu»:

> [...] Dirige hacia mí la penetrante
> luz de la mente [...] (*Purgatorio*, XVIII, 16-17)

La sonrisa de Beatriz

El canto XXVII del *Purgatorio* marca el vuelco esencial de toda la obra: es la llegada al Paraíso terrenal. Precedido de las últimas frases de Virgilio:

> ¡Acuérdate! Recuerda que yo he sido
> quien de Gerión a lomos te salvara:
> ¿qué no haré, si hacia Dios hemos subido? (*Purgatorio*, XXVII, 22-25)

Las pruebas del Infierno y del Purgatorio, por lo tanto, han *acercado* a Dios. La mirada permanece, pero demasiado débil ante la presencia de la luz insostenible con la que resplandece Beatriz:

para mirar, mis ojos se sintieron
cual heridos del sol recientemente
porque sin vista un rato me tuvieron (*Purgatorio*, XXXII, 10-12)

De todo este esplendor, la parte importante son los ojos:

Mientras llegan los ledos ojos bellos (*Purgatorio*, XXVII, 136)

[...] los ojos santos (*Purgatorio*, XXXI, 133)

Paradójicamente, en el *Paraíso* los elementos visuales a primera vista se hacen más raros. Las personas que aparecen se presentan como llamas *(resplandores, brillos, estrellas, luces, llama, centellear)* desprovistas de cualquier carácter distintivo. No se describe ningún objeto, ni ningún paisaje; todo lo más, las figuras formadas por grupos de ánimas (un águila, unas coronas, la gran rosa del Paraíso). Al final, en el Paraíso, queda abolida cualquier distancia, ya no existe el espacio:

De la más alta tronadora zona
ojo alguno mortal tanto no dista,
ni aun si al fondo marino se abandona,

cuanto Beatriz, arriba, de mi vista;
mas no importaba, pues su efigie bella
no me llegaba con el medio mista (*Paraíso*, XXXI, 73-78)

La vista de Dante se refuerza a medida que pasa de un cielo a otro:

nueva vista de nuevo me alumbraba
tanto, que de la luz que más luciera
mi mirada los rayos soportaba (*Paraíso*, XXX, 58-60)

Todo el texto del *Paraíso* está sembrado de consideraciones sobre los ojos y sobre la visión, y se puede decir que el objeto central está constituido por los ojos risueños de Beatriz, «los ojos suyos rientes», ya que el poeta va «cantando la santa risa». Dante retoma sin originalidad la doctrina enunciada poco antes por Tomás de Aquino:

Por eso vuestra vista, que conviene
que se forme de un rayo de la mente
que en su interior toda criatura tiene,

no es por naturaleza tan potente
que su propio principio ella discierna
profundizando mucho en lo aparente (*Paraíso*, XIX, 52-57)

El *perfecto ver* es de naturaleza esencialmente intelectual, y si la mirada es capturada por otro objeto en lugar de por la luz eterna, ella ha captado un *vestigium* de esta última:

Bien veo que la luz eterna prende
en tu intelecto ya, y en él reluce,
pues, vista, sola y siempre amor enciende;

y si otra cosa vuestro amor seduce
de aquella luz tan sólo es un vestigio
que, mal juzgado, por allá trasluce (*Paraíso*, V, 7-12)

El papel otorgado a Beatriz casi no tiene relación en santo Tomás. Aun cuando se haga de tal personaje una *figura* (en el sentido de Erich Auerbach)[49] de la Revelación y/o de la teología. En primer lugar, porque Dante afirma con fuerza la historicidad de Beatriz, en absoluto irreductible a una figura abstracta:

Sin despertar mis ojos mi conciencia,
por oculta virtud que ella movía,
de antiguo amor sentí la gran potencia (*Purgatorio*, XXX, 37-39)

Y Beatriz agrega y recalca:

Mírame bien, que yo soy Beatriz (*Purgatorio*, XXX, 73)

Ahora bien, es precisamente ella la que guía a Dante hasta el Paraíso, y son sus ojos los que desempeñan el papel decisivo:

Me miró Beatriz con ojos llenos
de unos rayos de amor tan encielados (*Paraíso*, IV, 139-140)

Mas Beatriz tan bella y sonriente
se me mostraba, que entre aquellas vistas
quiere quedarse y no seguir la mente (*Paraíso*, XIV, 79-81)

pues en sus ojos tal sonrisa ardía
que contemplar creí el fondo fecundo
del Paraíso y de la gloria mía (*Paraíso*, XV, 34-36)

Beatriz busca, sin duda, desengañar dulcemente al poeta:

---

[49] E. Auerbach, «Figura (1938)», en *id.*, *Neue Dantestudien*, Estambul, 1944, pp. 11-72 [ed. cast.: *Figura*, Madrid, Trotta, 1998].

A su sonrisa viéndome sumiso,
ella me dijo: «Vuélvete y atiende,
que no hay sólo en mis ojos paraíso» (*Paraíso*, XVIII, 19-21)

Él se obstina:

Pero mi mente, que a la dama mía
mostrar su gran amor siempre procura,
por contemplarla más que nunca ardía (*Paraíso*, XXVII, 88-90)

Mas ella, mis deseos conociendo,
comenzó tan feliz y tan discreta
que a Dios gozarse en ella estaba viendo (*Paraíso*, XXVII, 103-105)

Elogio que concluye en sentido proprio en una apoteosis:

Si cuanta loa he dicho de mi amada
En un elogio se incluyera toda,
No quedara esta empresa rematada:

la belleza que vi tal se transmoda
sobre nosotros, que a que complacido
sea su autor tan sólo se acomoda (*Paraíso*, XXX, 16-21)

El sentido de la «dulce risa»

La *belleza* y la *dulce risa* son aquí mucho más que una simple propedéutica de la santidad, de la que sólo difieren en un plano totalmente abstracto. Dante propuso así, hacia 1300, una expresión desbordante de la «espiritualización» casi perfecta del amor terrenal, muy lejos de las aperturas teológicas que se pueden producir a través de la teoría de la transubstanciación desarrollada por santo Tomás. Que esta «espiritualización» pasara por ser una puesta en escena, magistralmente estructurada, de las relaciones entre la mirada de Dante y los ojos de Beatriz, elimina hasta la más mínima duda sobre el carácter crucial de la visión en el sistema de representación medieval del mundo. En el mismo momento en que Giotto desarrollaba la representación pictórica (advertimos que pintó un retrato de Dante en un fresco de la sacristía de Santa Croce), Dante, siguiendo las huellas del Aquinate, conciliaba por primera vez, en el plano doctrinario, una justificación total a una visión «realista» de la belleza terrenal irreversiblemente espiritualizada.

No se puede por menos que hacer hincapié en que la *Divina Comedia* se presentaba, en primera instancia, como un recorrido larguísimo, desde la *selva oscura* («externo» local) al Paraíso (fuera de todo espacio). La puesta en escena del mundo según santo Tomás

que, en definitiva, constituye la *Divina Comedia*, se efectuaba a través de un recorrido que llevaba hasta el punto en el que las distancias se abolían: la llegada ante la presencia divina no podía efectuarse en ningún punto del «espacio», ya que las distancias eran sólo un efecto secundario de la creación. El hombre, alejado de Dios por el pecado original, no podía realizar el *reditus ad patriam* sino penando en un difícil camino, única manera de acercarse de nuevo al Creador. Por medio de la vista, es decir, la intelección, se reforzaba el amor (la *caritas*) que, de vuelta, acrecentaba la fuerza de ese movimiento.

El periplo de Dante era una expresión casi ideal del sistema europeo de representación hacia el año 1300, lo que hizo que fuera un éxito. Si la lógica de conjunto parece bastante clara, nos podemos entonces plantear el problema de la naturaleza exacta del camino recorrido por el poeta, y el de sus condiciones de aparición. Si de alguna manera se puede encontrar una prefiguración de la sonrisa de Beatriz en las estatuas de los ángeles de Reims (hacia 1240), se permanece dentro de un intervalo cronológico limitado: como se ha observado, Dante, perfectamente tomista, añadió elementos nuevos a la visión del santo doctor, y el problema, más general, de la «realidad» del viaje del poeta florentino puede resolverse a través de una consideración de conjunto del significado del *iter* medieval y de su cumplimiento estructural, la *stabilitas*.

La falta de distinción entre orden moral y orden espacial en el sistema medieval

El sistema medieval asociaba íntimamente el orden moral (huir del pecado = acercarse de nuevo a Dios) y el orden espacial (acercarse a los santos, es decir, reforzar la polarización del espacio y, en un estadio superior, huir del «mundo» liberándose de los ambientes sociales carnales).

En concreto, la Iglesia organizó un complejo sistema de posiciones relativas y de desplazamientos que encerró a toda la sociedad dentro de una jaula espacial especialmente eficiente. Haciendo parecer estos desplazamientos y estas posiciones como condición fundamental para la «salvación» personal, la Iglesia consiguió, progresivamente, imponer unas referencias y unas estructuras profundamente interiorizadas, que constituían un sistema de constricciones mucho más eficaz que cualquier vigilancia o presión material.

La eficacia de este sistema se debía, en gran parte, al hecho de que englobaba en una misma estructura todas las escalas espaciales, desde la dimensión rural (escala de unos pocos kilómetros) hasta la cristiandad en su conjunto. El punto crucial de toda la estructura lo constituía el lugar de culto, la *domus Dei*. Desde finales del siglo IV se había acordado que la eucaristía podía ser sólo celebrada en un altar que contuviera reliquias; el edificio mismo se dedicaba al patronato de uno o más santos. La misa, rito central para toda la sociedad de la Europa medieval[50], conllevaba también la convergencia regular (hebdomadaria) de toda la población local en un preciso lugar edificado, *dentro* del cual se realizaba la repetición del

---

[50] J. A. Jungmann, *Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Viena, ²1949; R. Cabié, «L'eucharistie», en A. G. Martimort (ed.), *L'Église en prière*, vol. II, París, 1983 [ed. cast.: *La Iglesia en oración*, Barcelona, Herder, 1987].

sacrificio de Cristo, es decir, del rito de la redención sin igual; rito que no podía desarrollarse sin pruebas *(pignora)*, constituidas por las santas reliquias[51], esto es, objetos materiales que demostraban la intervención divina en el seno de la humanidad.

Este ritual colectivo hebdomadario se completó, a partir del siglo VI, con un recorrido anual por el espacio cultivado, las rogaciones. Al tratarse de producciones agrarias, el clero local asumía ya explícitamente el papel de mediador de las súplicas de los fieles a Dios. Se establecía así el vínculo entre la iglesia local y un marcado procesional del territorio productivo que estaba más o menos explícitamente unido a ella. Las rogaciones, establecidas durante el ciclo pascual, tenían lugar el mismo día en todo Occidente: se señalaban así, de una sola vez, la unidad de la Iglesia y la pertenencia de todo fiel a una sola iglesia local. También a través de todo ello se ponía de manifiesto la orientación fundamentalmente agraria y rural de la Iglesia medieval.

En dirección al «exterior»

A pesar de haber dado lugar a numerosos estudios, el sistema de peregrinaciones «locales» se sigue conociendo bastante mal[52]. Su evolución no ha sido establecida con certeza. La atención se ha centrado en algunos santuarios importantes y dotados de un clero numeroso. Y, sin embargo, gran parte de los desplazamientos rituales se efectuaban hacia capillas pequeñas o hasta lugares mal definidos, aislados, a menudo simples cruces, incluso piedras o fuentes. La Iglesia sólo ha dejado las vidas de los santos y los relatos de milagros, que dan información casi exclusivamente de las peregrinaciones más «oficiales». Las enseñas de los peregrinos, que se encuentran por toda Europa, ofrecen una imagen más rica: así, se han atestiguado numerosas peregrinaciones sobre las que los textos nada dicen[53]. Tales enseñas tenían que ver sólo con los lugares de culto muy frecuentados, donde podía ejercerse con provecho la actividad de los fabricantes de enseñas. Las pequeñas peregrinaciones rurales son mucho más difíciles de concretar: gracias a algún *exemplum*[54] o asunto judicial y, por lo tanto, casi nunca antes del siglo XIII. Sólo se tiene una visión un poco más general para una época muy tardía, en las regiones en las que en el siglo XIX se realizaron, sistemáticamente, investigaciones etnográficas. Sin embargo, numerosos indicios permiten suponer que esta red de pequeñas

---

[51] A. Legner, *Reliquien in Kunst und Kult, zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt, 1995.

[52] M. Zender, *Raume und Schichten mittelalterlicher Heiligenverehrung in ihrer Bedeutung für die Volkskunde. Die Heiligen des mittleren Maaslandes und der Rheinlande in Kultgeschichte und Kultverbreitung*, Düsseldorf, 1959; *Pellegrinaggi e culto dei santi fino alla prima crociata. Atti del convegno* (Todi, 8-11 de octubre de 1961), Todi, 1963; A. Bensa, *Les saints guérisseurs du Perche-Gouet. Espace symbolique du Bocage*, París, 1978; A. Guerreau, «Les pèlerinages du Mâconnais: une structure d'organisation symbolique de l'espace», *Ethnologie française* 1 (1982), pp. 7-30; S. d'Onofrio, *U lettu santu. Un pellegrinaggio sui Nebrodi*, Palermo, 1983; E. Royer, *Fontaines sacrées et saints guérisseurs [de Bretagne]*, París, 1994; M. Renouard y N. Merrien, *Saints guérisseurs de Bretagne*, Rennes, 1994.

[53] D. Bruna, *Enseignes de pèlerinages et enseignes profanes*, París, 1996.

[54] J.-C. Schmitt, *Le saint lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIIIe siècle*, París, 1979.

peregrinaciones se remonta, al menos en las grandes líneas de su estructura, a los primeros siglos de la Edad Media.

Al lado de las rogaciones –recorridos locales en una única fecha y vinculados a la agricultura–, otros rituales incumbían más específicamente a la ganadería. Una vez al año, en el periodo de la fiesta de un cierto santo, todos los aldeanos de una pequeña zona se congregaban en una iglesia parroquial; los desplazamientos eran mayores que los de las rogaciones y reunían a una población más importante, pero tenían el mismo carácter fijo en el calendario y de ritual colectivo (son las *romerías* españolas, tan poderosamente evocadas por Goya).

Por el contrario, los rituales vinculados al destino individual (salvación espiritual, salud física o problemas de reproducción) no estaban regulados por ninguna periodicidad particular y no tenían un carácter colectivo. Desde la Alta Edad Media, los destinos privilegiados eran Jerusalén y Roma, a los que, a partir del siglo XI, se unió Santiago de Compostela. También otros lugares, como Canterbury, Aquisgrán, Saint-Gilles, tuvieron gran poder de atracción. Se daban en todas las regiones, sobre todo a partir del final de la Edad Media, que sufrió una especie de inflación; así, en Escandinavia, Uppsala, Vadstena, Linköping, Trondheim[55]. Fuera de estos centros controlados por el clero, una multitud incontable de esta especie de «puntos sagrados» desempeñaba un papel análogo a escala local o regional[56].

Estos desplazamientos tenían cuatro rasgos principales:

1. En primer lugar, la distancia: todos estas peregrinaciones implicaban un recorrido largo y más o menos dificultoso; esta misma dificultad, en cierto modo, se presentaba como el precio que había que pagar por la eficacia del ritual; y tal distancia implicaba internarse profundamente en un paraje definido (desde el punto de vista del peregrino) por su carácter lo más marcadamente posible «exterior»; trayecto realizado de noche, sin pronunciar una palabra, a veces caminando hacia atrás.
2. El segundo venía dado por el aspecto individual y desprovisto de periodicidad de estos desplazamientos: la salvación personal era el resultado de una intervención voluntaria puramente individual.
3. Todas estas peregrinaciones, incluidas las más modestas, estaban vinculadas directamente a figuras de santos. Los santuarios más importantes alojaban reliquias célebres; otros, simples imágenes de devoción (más o menos artífices de milagros), otros sólo estaban vinculados a un santo mediante la dedicación del patronato. Sin excepción alguna, ninguna peregrinación estaba sin intercesor, el camino de toda

[55] C. Krötzl, *Pilger, Mirakel und Alltag. Formen des Verhaltens im skandinavischen Mittelalter (12.-15. Jahrhundert)*, Helsinki, 1994.

[56] La bibliografía se ha ampliado considerablemente en los últimos veinte años. S. Boesch Gajano y L. Scaraffia (ed.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turín, 1990. *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el Occidente medieval*. XVIII Semana de Estudios Medievales (Estella, 22 a 26 de julio de 1991), Pamplona, 1992, con una excelente síntesis: J. A. García de Cortázar, «Viajeros, peregrinos, mercaderes en la Europa medieval», *ibid*., pp. 15-51. S. Moralejo (ed.), *Santiago. Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993. M. Rey-Delqué (ed.), *Toulouse. Sur les chemins de Saint-Jacques. De saint Saturnin au «Tour des Corps Saints» (Ve-XVIIIe siècles)»*, Toulouse, 1999.

salvación pasaba, necesariamente, por una forma de participación en la comunión de los santos, es decir, de la Iglesia triunfante. Esta estructura era resultado, por otro lado, del hecho de que las peregrinaciones «penitenciales» (destinadas a expiar una culpa especialmente grave) eran casi exclusivamente las «grandes peregrinaciones» más oficiales: Santiago, pero más aún, Roma y Jerusalén; la intercesión puntual de un santo se consideraba, por consiguiente, tanto más plausible cuanto mayor era la distancia recorrida, y esto desde el siglo IV.

4. Todos estos puntos formaban una red jerarquizada. Al contrario que las parroquias, que eran únicas para cada cristiano, los lugares de peregrinación eran numerosos, más o menos intercambiables, incluso acumulables: durante una peregrinación hacia lugares lejanos había un hecho común, que era el de reunirse en diferentes lugares santos y en muchos otros de menor importancia. Los peregrinos circulaban en todas direcciones y en todos los sentidos, entretejiendo, de una u otra manera, un gran sistema de intercambios espaciales, dado que lo «exterior» para los peregrinos era también siempre lo «interior» para los que residían en el lugar, quienes podían, a su vez, hacerse peregrinos. No había reciprocidad, sino una vasta estructura de «intercambio generalizado», análogo espacial de la *caritas*.

En definitiva, se daba un acercamiento a los santos y, por consiguiente, a Dios, de dos maneras antitéticas y complementarias: por un lado, con la participación constante, habitual, colectiva, en el rito eucarístico en el seno de la iglesia parroquial a la que se pertenecía; por otro, con un recorrido muy largo, individual, puntual, desprovisto de cualquier periodicidad, que obligaba a atravesar parajes desconocidos para salir del espacio familiar («interior») y alcanzar un punto desconocido («exterior») provisto de una santidad excepcional. Jerusalén, externa geográficamente al espacio de la cristiandad occidental constituía, estructuralmente, la peregrinación por excelencia.

Este proceso bipartito permitía a la Iglesia vincular con gran eficacia a cada cristiano con un lugar preciso; la pertenencia ordinaria a una dimensión estable interior estaba, de una u otra manera, sustentada por uno o más desplazamientos individuales, que permitían al cristiano experimentar físicamente la dimensión exterior y así construir, con su cuerpo, la articulación del espacio social polarizado, adecuado para asegurar de la mejor manera posible la estabilidad y la perennidad.

Por supuesto que no hay que confundir la exterioridad negativa, la más usual –que era simplemente aquella concebida en la escala local y que configuraba el movimiento por el cual uno se alejaba de Dios–, con la exterioridad positiva, que puede considerarse, en cierto modo, absoluta: esa por la que se huía del «mundo», es decir, del ambiente social habitual, según el modelo de Abrahán y de los discípulos de Cristo. Esta salida apartaba de las servidumbres de la carne: «Ellos exigen que los viajeros en el camino del Señor sean pobres y sin bagaje, y no estén apesadumbrados por una gran preocupación terrenal»[57]. Y esta salida absoluta acercaba tanto a Dios como advertía Isaac de la Estrella a propósito de la escala de Jacob: «La escalera que el viajero vio cuando dormía –por-

[57] Pedro de Blois, *Sermo primus de adventu domini*, *PL*, vol. CCVII, col. 564 («viae domini viatores exigunt graciles et expeditos, nec mole terrenae sollicitudinis oneratos»).

que un hombre fuerte y despierto no la habría visto en absoluto– se elevaba desde la tierra hacia Dios, o se extendía desde Dios hacia la tierra»[58].

Esta exterioridad en relación con el mundo era, de la misma manera, la del monje; de ahí la fórmula usual *monachus peregrinus*[59]. El monaquismo, desde sus orígenes orientales en el siglo IV, se definía como una salida del mundo, eso que los Padres del desierto pusieron en práctica físicamente. La Ciudad de Dios debía construirse apartada del mundo, en ruptura con él.

Los primeros siglos de la Edad Media

Es aleccionador seguir en paralelo, por una parte, la evolución de los ideales y de los asentamientos monásticos (y del clero común en general) y, por otra, la de las peregrinaciones, poniéndolos en relación con la organización espacial de la población.

Los primeros siglos de la Edad Media se caracterizaron por una fuerte inestabilidad de la población. En la mayor parte de la Europa occidental las construcciones romanas de piedra fueron abandonadas (a excepción de algún lugar de culto), casi siempre a favor de las de madera (en toda la Europa central y septentrional). Una población de densidad relativamente baja se reagrupaba (a menudo, lejos de los establecimientos de época romana o en sitios abandonados desde hacía mucho tiempo) en pequeños núcleos poblacionales. Estos toscos asentamientos eran susceptibles de trasladarse (a distancias cortas), sobre todo en función del cambio, más o menos periódico, de los terrenos cultivados (cultivo parcialmente semi-itinerante), según procedimientos extensivos orientados casi en exclusiva a la autosubsistencia (ausencia de comercio de productos agrícolas). Las residencias aristocráticas no eran de tipo muy diferente: grupos de construcciones rudimentarias, apenas más estables *(curtis)*. La aristocracia tenía una vida esencialmente móvil: sus posesiones estaban dispersas, a menudo lejos. Los príncipes y los grandes aristócratas llevaban una existencia nómada, yendo de una propiedad a otra, consumiendo poco a poco todo lo que estaba disponible en el lugar[60].

En este contexto estructural de inestabilidad, las iglesias episcopales se presentaban como los únicos polos realmente fijos. Entre tanto, a partir del siglo VI, las diócesis se cubrieron de una importante red de iglesias secundarias (de estatutos muy diferentes), algunas de madera, pero otras de piedra, de dimensiones modestas[61]. El monaquismo de este periodo en su mayoría escogió, por el contrario, lugares aislados (islas como Lérins,

[58] Isaac de la Estrella, *Sermone XII*, *PL*, vol. CXCIV, col. 1730 («scala quam dormiens peregrinus vidit - nam incola fortassis et vigilans minime videret – ad deum a terra erecta vel ad terram a deo porrecta»).

[59] G. Constable, «Monachisme et pèlerinage au Moyen Age», *Revue Historique* 258 (1977), pp. 3-27.

[60] No existe una síntesis satisfactoria sobre las relaciones entre las estructuras sociales de la Alta Edad Media y las formas de residencia y de actividad de las diversas categorías de población. La mayoría de las veces, nos vemos limitados a usar los trabajos de los «arqueólogos», cuyas capacidades de análisis social son a menudo demasiado rudimentarias. M. Welch, *Anglo-Saxon England*, Londres, 1992. C. Lorren y P. Périn (ed.), *L'habitat rural du haut Moyen Age (France, Pays-Bas, Danemark et Grande-Bretagne)*, Rouen, 1995.

[61] C. Delaplace, «La mise en place de l'infrastructure ecclésiastique rurale en Gaule à la fin de l'Antiquité (IVe-VIe siècles après J. C.)», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 30 (1999), pp. 153-170.

o altiplanicies forestales desiertas). Los monjes insistían mucho en la «salida del mundo», es decir, en el esfuerzo de huir de los lazos sociales normales, en particular los del parentesco. La peregrinación y el retiro reiterado aparecían, pues, como valores capitales. Los monjes irlandeses, cuya influencia fue considerable, anteponían el valor penitencial de las peregrinaciones e, incluso, el vagar voluntario. En una sociedad espacialmente inestable y que intentaba estabilizarse, la Iglesia hizo todo lo posible para exhibir de forma material, ostensible, la oposición entre interior y exterior.

Se puede hablar de una fase ritualista del cristianismo occidental: lo esencial residía en las formas, en los gestos, en los desplazamientos, tomados en sí mismos y acompañados de un discurso mínimo. Los gestos tenían sentido por sí mismos y estaba fuera de cuestión atribuirles otro significado. De lo que, por otra parte, derivaba el aniconismo general de este periodo, que se basaba en la misma estructura; la representación (representación) generalmente se descartaba.

Con el siglo IX la situación tendió a evolucionar. La aristocracia laica empezó a construir algunas edificaciones de piedra (muy elementales)[62]. La generalización de la Regla de san Benito impuso a los monjes la estabilidad. Sin embargo, el monaquismo siguió, hasta el siglo XII, privilegiando los lugares aislados: las nuevas órdenes, como los cartujos y los cistercienses, tendieron incluso a reforzar este aspecto. Mientras que la población rural seguía usando, casi exclusivamente, las construcciones de madera, los siglos X y XI vieron, poco a poco, a la aristocracia laica edificar algunas estructuras perennes, que tendencialmente adquirían un aspecto fortificado (hasta entonces ausente). Durante este mismo periodo se construyeron o reconstruyeron muchas iglesias, generalmente de piedra. Paralelamente, las peregrinaciones adquirieron una importancia creciente, que afectaba a una parte cada vez mayor de la población. La de Santiago, nacida con modestia en el siglo X, alcanzó en el XI un aura europea.

La estabilización individual de los monjes fue paralela a una progresiva estructuración de redes monásticas, que empezaron por medio de hermandades de oración, especialmente por los difuntos. Se desarrolló entonces la práctica de los «rollos de los muertos»: en ocasión de la defunción de un dignatario, el monasterio interesado redactaba una circular *(encyclique)* que un monje mensajero *(rotuliger)* llevaba sucesivamente a los diversos monasterios asociados, cada uno de los cuales añadía un *titulus* de condolencia que se cosía a los anteriores. El *rotuliger* volvía a veces de su periplo con un rollo de varios metros[63]. Las organizaciones monásticas estructuradas se desarrollaron sobre todo a partir del siglo XII.

[62] G. Fournier, *Le château dans la France médiévale. Essai de sociologie monumentale*, París, 1978.

[63] J.-C. Kahn, *Les moines messagers. La religion, le pouvoir et la science saisis par les rouleaux des morts, XIe-XIIe siècles*, París, 1987.

El gran viraje del siglo XII y sus consecuencias

El siglo XII estuvo marcado por el gran vuelco del asentamiento estable[64]. En numerosas regiones (y según cronologías más o menos desfasadas), la organización espacial de la población rural se desbarató; en todos los sitios se estableció un nuevo modo de organización, la parroquia, entendida en su sentido clásico de comunidad de pueblo, congregada alrededor de su iglesia. Ciertos núcleos de población, ciertas iglesias, fueron abandonados, mientras se aceleraba el movimiento de reconstrucción de iglesias y la población rural empezaba, progresivamente, a establecerse dentro de instalaciones perennes, de piedra, allí donde se podía fácilmente disponer de ese material. Esta profunda transformación estuvo unida directamente a una intensificación de la explotación del suelo, correlativa al abandono de las metodologías semi-itinerantes de la Alta Edad Media. Justo al mismo tiempo, las cruzadas marcaron el apogeo del sistema de las peregrinaciones lejanas. La aristocracia laica, enrolada por la Iglesia, se lanzó en masa hacia los Santos Lugares interiorizando, al mismo tiempo, la oposición interior/exterior y todos los valores que tal oposición asumía; a la vez, la Iglesia encerraba a la sociedad en el sistema de redes parroquiales, que traducía y concretaba en todas partes esta oposición estructural fundamental.

Desde el siglo IX, en las paredes interiores de los edificios de culto se difundió toda una iconografía (pintada). En el siglo X hicieron su aparición algunas estatuas (tercera dimensión). A partir de la segunda mitad del siglo XI, los bajorrelieves invadieron los edificios eclesiásticos, mientras que los frescos llegaban incluso hasta las más pequeñas iglesias rurales. Este periodo corresponde a una fase de «figuración simbólica»; las escenas y los personajes representados estaban concebidos y esquematizados de tal manera que cualquier observador percibía, inmediatamente, que la figuración describía lo opuesto a cualquier tipo de «realidad» carnal, y que, por el contrario, se refería a lo más espiritual que podía haber, la santidad: historia santa, historia de los santos (o, eventualmente, sus enemigos)[65].

Esta estabilización general tuvo consecuencias notables en todos los sentidos. En el siglo XIII, sin duda, en continuidad con los siglos XI y XII, se dio toda una serie de cambios. La red parroquial se estabilizó definitivamente, mientras la aristocracia laica se instaló sistemáticamente dentro de moradas estables, cada vez más diferentes de las habituales; las manifestaciones concretas del dominio se hacían cada vez más tangibles, cuando no espectaculares. Los pueblos, cada vez más numerosos, construyeron también edificios de un nuevo tipo. Las cruzadas y las peregrinaciones hacia lugares lejanos siguieron gozando de gran éxito.

La intensificación de los cultivos y el incremento demográfico, unidos sobre todo a un más eficaz aprovechamiento de la población rural, producían un superávit creciente

---

[64] G. Fournier, «La mise en place du cadre paroissial et l'évolution du peuplement», en *Cristianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne nell'alto medioevo: espansione e resistenze*, Semana de Estudios del CISAM, XVIII, Spoleto, 1982, pp. 495-563; R. Fossier, *Enfance de l'Europe*, París, 1982 [ed. cast.: *La infancia en Europa. Aspectos económicos y sociales*, 2 vols., Barcelona, Labor, 1984].

[65] J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999.

que hizo renacer un comercio desconocido en Occidente desde el siglo IV. Las ciudades, hasta entonces apenas visibles, se engrandecieron en proporciones inéditas. Y el mismo incremento comercial afectó al campo, favoreciendo ciertos tipos de cultivos y provocando una fuerte aceleración.

Frente a este movimiento la Iglesia, que había conseguido asegurar la estabilidad de la población a través de una forma de parentesco espiritual denominada parroquia, modificó sensiblemente sus objetivos. Ahora los comerciantes, hasta entonces destinados al Infierno, se convirtieron en los instrumentos de los intercambios y de la ayuda mutua deseados por Dios. Las órdenes mendicantes invadieron las redes urbanas. Los más a la vanguardia, los franciscanos, con voto de pobreza voluntaria, se hicieron teorizadores y casuistas del contrato comercial. La Iglesia se puso a vender misas e indulgencias[66].

La oposición fundamental interior/exterior, materializada en toda parroquia, ya no tenía necesidad de un paradigma global. La cruzada perdió su importancia, las grandes peregrinaciones perdieron lentamente relevancia. Por el contrario, aparecieron dos categorías privilegiadas de viajeros: los comerciantes y los estudiantes[67]. La *caritas* tenía lugar ahora a través de una mejor circulación de los bienes y de los conocimientos. Sin duda, los peregrinos siguieron creciendo (como el culto de las reliquias), pero sólo en una escala regional o local. El deambular, que los monjes irlandeses habían glorificado como vía de salvación, perdió su prestigio hasta el punto de convertirse gradualmente en delito. La oposición entre interior y exterior fue en gran parte trasladada al plano personal; se redescubrieron los textos de los Padres de la Iglesia que exaltaban la búsqueda de Dios en el fondo del corazón: el camino de la salvación pasaba por un camino espiritual. La fundación de nuevas casas abandonó el campo a favor de la ciudad.

Dante

Fue entonces cuando Dante realizó su fabuloso recorrido, que empezaba en la «exterioridad» más negativa:

> A mitad del camino de la vida
> yo me encontraba en una selva oscura (*Infierno*, I, 1-2)

Y terminaba en la visión indescriptible de la «exterioridad» absoluta, la visión de Dios, la de la unión de las dos naturalezas, que concluía con un relámpago:

---

[66] Fue el momento de las grandes catedrales: R. Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XII[e]-XV[e] siècle)*, París 1999.

[67] *Les transports au Moyen Age, Actes du 7[e] congrès des médiévistes de l'enseignements supérieur*, en *Annales de Bretagne* 85 (1978); P. Ochsenbein y K. Schmuki, *Vom Reisen in alter Zeit. Texte und Bilder aus Handschriften und Drucken des 8. bis 18. Jahrhunderts*, Sankt Gallen, 1989; «Migration: Mittelalter und Frühneuzeit», *Beiträge zur historischen Sozialkunde* 3 (1989); H. Zaremska, *Les bannis au Moyen Age*, París, 1996; *Voyages et voyageurs au Moyen Age. Actes du 26e congrès de la Société des médiévistes de l'enseignement supérieur*, París, 1996; G. Castelnuovo, «Difficoltà e pericoli del viaggio», en S. Gensini (ed.), *Viaggiare nel Medioevo*, Pisa, 2000, pp. 447-464.

sino que golpeada fue mi mente
de un fulgor que colmó la avidez mía (*Paraíso*, XXXIII, 140-141)

De la oscuridad al fulgor, el viaje de Dante intentaba resolver la dificultad lógica más ardua del modo de representación del espacio propio de la civilización medieval: la articulación entre la exterioridad carnal, unida a la sociedad y al espacio concreto, y la exterioridad absoluta, es decir, la salida del espacio y de las constricciones sociales; Beatriz desde el principio conminaba a Virgilio a abandonar todo temor:

Aquello ha de temerse solamente
que para hacernos daño es poderoso;
lo demás no merece que se miente (*Infierno*, II, 88-90)

El arduo periplo a través del más allá enseñó a Dante, por etapas, el sentido último de toda «realidad»: desde la negatividad de la carne, desde sus particularidades y sus matices, hasta la luz pura del espíritu, luz que se explicitaba a través de todas las verdades universales de la fe. El patrocinio de Virgilio indicaba, claramente, que el Occidente cristiano había alcanzado en aquel momento una gran seguridad, en todo caso suficiente para dejar aparte la hostilidad agustiniana e integrar, sin desconfianza, la herencia de los antiguos (pasaje este que la escolástica del siglo XIII había puesto a la orden del día). Beatriz, invitando a apartar el temor, testimoniaba una etapa decisiva en el pensamiento medieval, puesto que este ser de luz era *también* el ser de carne que Dante había amado y amaría siempre. Y es precisamente *en el determinar la unidad de este personaje* donde el poeta florentino en el exilio expresó una solución nueva al problema que su recorrido resolvería: la belleza corpórea era más que un reflejo de lo divino, era, por sí misma, *spiritus* y constituía de este modo, por medio del amor que creaba, el medio de acceso privilegiado a la santidad.

La interiorización triunfante, siglos XIV-XVII

Las vicisitudes que afectaron a buena parte de la Europa occidental, entre la segunda mitad del siglo XIV y la primera del XV, no hicieron sino acentuar estas tendencias. La influencia parroquial aumentó mucho: el clero secular se insinuó en el fondo de las conciencias y se erigió en juez de los asuntos más íntimos. En muchas regiones, los abandonos (despoblados, *Wüstungen*) acentuaron y reforzaron el asentamiento. Por todos sitios se elevaban murallas cada vez más elaboradas. Si los príncipes renunciaron, a partir del siglo XVI, a las residencias fortificadas, las ciudades y las poblaciones permanecieron cuidadosamente cercadas[68]. El pretexto de la defensa no debe llevar a engaño; si permanecieron cercadas por murallas, fue para que la célula urbana no proliferase y permaneciera estable como las demás.

---

[68] J. Mesqui, *Châteaux et enceintes de la France médiévale: de la défense à la résidence*, París, 1991-1993; *id.*, *Châteaux forts et fortifications en France*, París, 1997.

El culto de las reliquias y la adoración de la sagrada forma alcanzaron su punto culminante; las confradías multiplicaron las formas institucionalizadas de parentesco espiritual[69]. En el siglo xv se impuso, por primera vez, el culto del Corazón de Jesús[70], que, en cierta manera, concretaba el triunfo de la interiorización, a la vez que mejoraban las redes viales y marítimas, y el tráfico de todo tipo se ampliaba en todos los sitios a gran velocidad.

Este movimiento de penetración de las conciencias por parte de la Iglesia no podía por menos que ser concebido por los clérigos como signo de una gradual «espiritualización» de la sociedad. Y desde entonces, como se ha recordado antes, gran parte de las «realidades» carnales de la Alta Edad Media pasaron al ámbito de lo espiritual. Lo que nosotros llamamos «el espacio» que la Edad Media equiparaba al «mundo» y a la «carne», se espiritualizó hasta el punto de desbaratar todo el sistema de representaciones figuradas. El «realismo» de finales de la Edad Media permaneció parcial y comedido. La iconografía, como los modos de representación, se basaba todavía en selecciones restrictivas y en convenciones bastante artificiales, que dejaban ver la diferencia entre figuración y el sentido de lo verdadero. Esta diferencia se redujo hasta el trampantojo barroco: el objeto era ya, él mismo, el sentido, dado que toda «realidad» había pasado al lado de lo espiritual; la enunciación del sentido se realizaba por medio de la ilusión, lo más perfecta posible, del objeto. La cubierta plana de las iglesias barrocas no era ya una bóveda dorada con figuras de la historia sagrada, era un «auténtico» cielo; el cielo.

Por supuesto que se encontraban todavía personas itinerantes, como el predicador Vicente Ferrer, o mujeres singulares, como Margery Kempe o Juan de la Cruz[71]. Pero si la visión de Dios seguía siendo intangiblemente la santidad suprema, ya no pasaba a través de un *iter* penitencial sino de una *peregrinatio in stabilitate*, lo que nosotros llamamos el viaje místico.

Mientras las familias más importantes de comerciantes y banqueros italianos daban diversos papas, un monje agustino de Wüttenberg, impresionado por la completa espiritualización de la sociedad, proclamaba el sacerdocio universal. Mientras los conquistadores terminaban de ocupar el Nuevo Mundo, Teresa de Ávila y Juan de la Cruz escribían *El castillo interior*[72] y la *Subida al monte Carmelo*[73]; la Europa de las *signorie*, que se apoyaba en un sustrato inmobiliario tan estable como compacto, capaz de permitir una explotación creciente de la clase agrícola, había llegado a los límites extremos de sus posibles viajes, corpóreos y espirituales. La tierra, recorrida en su totalidad por los cristianos, ya no tenía ninguna zona de sombra; así, estando bajo control todo el espacio terrenal se podía, definitivamente, ver a dios *facie ad faciem* desde este mundo. Desde entonces, la oposición interior-exterior dejó de tener sentido: la dinámica señorial-feudal había llegado a su fin.

[69] C. Vincent, *Les confréries médiévales dans le royaume de France*, París, 1994.

[70] Sobre los antecedentes, A. Guerreau-Jalabert, «Aimer de fin cuer: le cœur dans la thématique courtoise», *Micrologus* XI (2003), pp. 343-371; L. Gougaud, «Les antécédents de la dévotion au Sacré-Cœur», en *id.*, *Dévotions et pratiques ascétiques au Moyen Age*, Brujas, 1925, pp. 74-129; P. Debongnie, «Commencements et recommencements de la dévotion au Cœur de Jésus», en P. Claudel (ed.), *Le Cœur*, París, 1950, pp. 147-193.

[71] A. Mackay, «Una peregrina inglesa: Margery Kempe», en *Viajeros, peregrinos, mercaderes*, cit., pp. 193-200.

[72] Teresa de Ávila, *El castillo interior o Las moradas*, 1588.

[73] Juan de la Cruz, *Subida del monte Carmelo*, 1577.

6

La efigie sacra y su espectador

Michele Bacci

Práctica y tradición visual en el arte religioso

En el trascurso del largo viaje que en 1253 lo llevó al corazón del continente asiático, fray Guillermo de Rubruk, enviado de Luis IX a la corte del Gran Khan, pudo conocer ritos y costumbres religiosas de los seguidores del budismo. Esto ocurrió por primera vez en el territorio de los uigures, una población turco-altaica que dominaba la región entre el río Ili y el actual Xinjiang, y prosperaba gracias al comercio que se realizaba por los oasis de los desiertos de Taklamakán y Zungaria; crisol de civilizaciones secular, Uigur, o Turkestán oriental, se caracterizaba por la presencia de comunidades maniqueas, islámicas, nestorianas y budistas, estas últimas practicantes de la versión «lamaísta» de su credo, influida por las corrientes tántricas difundidas en el cercano Tíbet, dentro de las cuales el culto a las imágenes sagradas cumplía un papel fundamental; no es casualidad que otros viajeros, como el rey armenio Het'um I, en los mismos años (1254-1255), recordaran el número enorme de estatuas que allí se veneraban como un rasgo característico de aquellos territorios[1].

Durante su visita a la ciudad de Kajlak (en el actual Kazajistán)[2], fray Guillermo exploró tres templos que, de primeras, como corroboró en el propio memorial, confundió con iglesias pertenecientes a cristianos privados de doctrina, es decir, a nestorianos. Decidió visitar dos, acompañado por el intérprete, para ver con sus propios ojos «sus necedades», y así pudo confirmar su intuición:

[1] La descripción del Tíbet se encuentra en el recuerdo del viaje de Het'um I que se incluye en la *Storia degli Armeni di Kirakos di Ganjak*; en él se mencionan los «grandísimos ídolos de barro llamados S'akmonia» (de S'akyamuni, nombre «secular» del Iluminado). Cfr. J. A. Boyle, «The Journey of Het'um I, King of Little Armenia, to the Court of the Great Khan Möngke» (1964), en *id.*, *The Mongol World Empire, 1206-1370*, Londres, 1977.

[2] Para la identificación topográfica, véase L. A. Beljaev, *Hristianskie Drevnosti. Vvedenie v sravnitel'noe izučenie*, Moscú, 1998, p. 252, nota 142.



Figura 1. Maestro de San Cristoforo de Barga (Toscana), san Cristóbal, madera policromada, último cuarto del siglo XIII.

> En efecto, veía allí, detrás de una caja que para ellos tenía la función de un altar y sobre la que colocan lámparas y ofrendas, una imagen que tenía las alas como san Miguel y otras que, a la manera de los obispos, tenían los dedos como bendiciendo[3].

No hace falta demasiada fantasía para imaginarse el aspecto de ese altar, sobrecargado de estatuas y exvotos, como en el interior de ciertos templos y *choten* tibetanos documentados durante la expedición de Giuseppe Tucci[4]. Las figuras aladas están presentes desde fecha antigua en el área uigur –como testimonian algunos frescos de las grutas de Mirân en Taklamakán (siglo III d.C.)– y cabe pensar que el gesto y el gorro del *bodhisattva* Maitreya, como, por ejemplo, en la estatua del monasterio de Narthang en Tsang, en el Tíbet central (hacia 1093)[5], podían provocar fácilmente una analogía con la iconografía episcopal. La efigie de Buda, a menudo de dimensiones imponentes, encontraba de por sí la comparación más próxima en las imágenes occidentales del santo gigante Cristóbal (fig. 1), como observó, al igual que otros viajeros, el mismo fray Guillermo:

> En el lado del aquilón ponen en posición separada un ambiente que corresponde al coro. Allí disponen un arca larga y ancha como una mesa y detrás de ella, hacia medio-

---

[3] Guillermo de Rubruk, «Itinerarium», cap. XXIV, en A. van den Wyngaert (ed.), *Sinica franciscana*, vol. I: *Itinera et relationes fratrum Minorum saeculi XIII et XIV*, Florencia, 1929, p. 227.

[4] Para cualquier posible ejemplo, véase G. Tucci, *Tibet*, Roma-Ginebra, 1975, figs. 157-164.

[5] M. M. Rhie, «Tibetan Buddhist Art: Aesthetics, Chronology, and Styles», en M. M. Rhie y R. A. F. Thurman (eds.), *Wisdom and Compassion. The Sacred Art of Tibet*, catálogo de la exposición (San Francisco, 17 de abril-18 de agosto de 1991), Nueva York, 1991, pp. 39-66, en concreto 45 y fig. 7.



Figura 2. Bâmiyân (Gandhara, Afganistán), estatua colosal de Buda (antes de la destrucción), roca tallada, siglo v.

día, colocan su ídolo principal, que yo he visto en los alrededores de Karakórum, tan grande como se pinta al beato Cristóbal; y me ha dicho un cura nestoriano que venía de Catay que en aquella tierra se encuentra un ídolo tan grande que se puede ver a dos jornadas de distancia[6].

No es difícil verificar la exactitud de la afirmación del fraile y de su informador: estatuas colosales de Buda aparecen desde los tiempos más antiguos, como demuestran las esculpidas en el siglo v en las paredes rocosas de Bâmiyân (Afganistán, fig.2) y Yün-kang (China)[7]. Pero más allá del extraordinario e inesperado panorama que este texto nos ofrece sobre la decoración de los templos lamaístas del Asia central en el siglo xiii, su interés está, sobre todo, en testimoniar de un modo tan elocuente cómo un observador occidental percibe las imágenes sagradas casi automáticamente como elementos distintivos de la religiosidad cristiana, estrechamente asociados a un contexto arquitectónico-litúrgico y a una serie de referentes iconográficos tan caracterizadores como extremamente genéricos, como, por ejemplo, los gestos, las dimensiones o el vestido.

---

[6] Guillermo de Rubruk, *Itinerarium*, cit., pp. 228-229.

[7] F. Tissot, *Les arts anciens du Pakistan et de l'Afghanistan*, París, 1987, p. 73 y lámina en color 2; en general, Z. Tarzi, *L'architecture et le décor rupestre des grottes de Bamiyan*, París, 1977. Las estatuas de Bamiyân han sido objeto de una completa destrucción por parte del gobierno afgano de los talibanes en el periodo en el cual el autor escribía el presente ensayo (marzo de 2001). Para algunas fotos interesantes del complejo de Yün-kang cfr. C. Glaser, *Ostasiatische Plastik*, Berlín, 1925, pp. 24-28 y láms. 11-15.

Cuando fray Guillermo escribía, a mediados del siglo XIII, la figuración en sus diferentes formas y géneros constituía ya un elemento imprescindible de la decoración de los edificios sagrados de la Iglesia occidental; no sólo pinturas celebrativas y decoraciones escultóricas embellecían las fachadas y los interiores, sino también las imágenes móviles se aceptaban ahora plenamente, hasta el punto de marcar los puntos focales del espacio sagrado y de ser exhibidas durante algunas importantes ocasiones ceremoniales. Y, sin embargo, en los siglos precedentes, una parte relevante del mundo eclesiástico se había resistido a la introducción del arte figurativo para la representación de personajes sagrados, sospechando en el uso de éstos el germen de la idolatría; desde la edad patrística, voces autorizadas habían expresado una firme condena al culto de las imágenes, mientras otras habían adoptado una posición más condescendiente, constatando la utilidad del lenguaje artístico para las personas no instruidas y, en general, para las franjas medias y bajas de la población.

Si bien en el pasado en los hombres de la Iglesia estaba enraizada la tendencia de interpretar este fenómeno de progresiva asimilación de las efigies sagradas como una concesión sustancial a instancias provenientes «desde lo bajo», numerosas contribuciones, aparecidas en el curso de los últimos quince años, han criticado la adopción de una visión tan unidireccional de las actitudes de las élites intelectuales de la Edad Media, contraponiendo estas últimas a esa religión «popular», cuyas características nos parecen hoy mucho más difíciles de delimitar de cuanto se presuponía hace tiempo[8]. Cabe preguntar, en primer lugar, hasta qué punto la doctrina oficial sobre las imágenes era compartida por los representantes del clero; hasta qué punto y según qué modalidades se percibía la utilidad de las imágenes en la expresión de la piedad personal; si se conocía la función de afianzamiento de la cohesión interpersonal, creadora de un consenso difuso, que los iconos y las estatuas de mayor veneración interpretaban, y, en otras palabras, ¿es correcto mantener que algo distinguía el mundo de los laicos del de los eclesiásticos en la práctica de las imágenes como instrumentos de expresión religiosa?

Si la literatura teológica refleja una actitud muy atenta al respecto, otras fuentes ponen de manifiesto cómo, en la praxis cotidiana, el clero secular pronto consiguió apreciar los numerosos usos a los que se podía destinar la figuración. La costumbre de honrar a los propios benefactores celestiales poniendo un «retrato» suyo, más o menos idealiza-

[8] Entre las contribuciones más significativas al debate actual sobre funciones y significado de la figuración sagrada en la cultura medieval, cfr. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, 1990 [ed. cast.: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2010], y J.-C. Schmitt, «La culture de l'"imago"», *Annales Histoire Sciences Sociales* LI (1996), pp. 3-36; *id*, «Pour une histoire comparée des images religieuses», en F. Boespflug y F. Dunand (eds.), *Le comparatisme en histoire des religions*, París, 1997, pp. 361-377; M. Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, Mass. 1989 [ed. cast.: *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000]; J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI-XV siècles)*, París, 1989; A. Vauchez, «L'image vivante: quelques réflexions sur les fonctions des représentations iconographiques dans le domaine religieux en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge», en S. Bylina (ed.), *Pauvres et riches. Société et culture du Moyen Âge aux Temps Modernes. Mélanges offerts à Bronisaw Geremek à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Varsovia, 1992, pp. 231-241; J.-C. Schmitt y J. Baschet (eds.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e International Workshop on Medieval Societies, Centre Ettore Majorana* (Erice, Sicilia, 17-23 de octubre de 1992), París,1996.

do, en los tabernáculos domésticos surgió muy pronto entre la población grecorromana convertida al cristianismo; san Juan reprochaba similares prácticas al discípulo Nicomedes en las *Actas* de su martirio –que tal vez se remontan al siglo II– y, en la *Carta a Constanza*, Eusebio de Cesarea (siglo IV) contó que había conocido a una mujer que tenía pinturas de Cristo y san Pablo, a quienes no se les conseguía distinguir de representaciones comunes de filósofos. Dos siglos más tarde, los retratos sagrados constituían, con pleno derecho, un elemento de la decoración de las moradas de los hombres consagrados a la vida religiosa; por ejemplo, en el *Prado espiritual* de Juan Mosco (siglo VI), el demonio de la lujuria busca, en vano, convencer a un anciano eremita que renuncie a la veneración de un icono de la Virgen que poseía[9], mientras el historiador bizantino Malala atribuye incluso a san Basilio una triste plegaria ante la efigie de María y de san Mercurio para implorar el final del imperio de Juliano el Apóstata[10]. En la *Vita Gregorii* de Juan Diácono (hacia 875) encontramos nada menos que la mención de un clérigo que, durante una visión, reconoció al apóstol Andrés por el icono que tenía colgado encima de la cama[11], según un *topos* ya testimoniado por la historia del monje narrada en el siglo V por Nilo el Sinaíta[12], que consagraba la iconografía como uno de los elementos principales del culto a los santos.

De hecho, a partir del siglo VI-VII, el desarrollo de la figuración de tema sacro fue alentado por las mismas autoridades eclesiásticas, si no en el plano doctrinal, desde luego en el de la práctica común, de la que el clero fue a menudo partícipe. Los ciclos narrativos iban a mostrarse muy pronto como un instrumento de gran utilidad en la obra de evangelización de franjas enteras de población, de esos «iletrados» que debemos entender no tanto, y no sólo, en el sentido de analfabetos, sino también como aquellos que, aun sabiendo leer y escribir, estaban privados de una educación literaria y retórica. La imagen daba, por ejemplo, la posibilidad de verificar de manera directa y sintética la pertenencia de un personaje venerado al número de los santos, con la ilustración de sus hechos en torno a su sepulcro, en concreto enfatizando los episodios que ponían de relieve las cualidades taumatúrgicas capaces de hacer mella en la imaginación de los fieles. Significativamente, el público de estas representaciones podía revelarse a veces desconfiado; así cuando los habitantes de Tremitunte, en Chipre, el 14 de diciembre de 655, pusieron en duda la autenticidad de un fresco de su iglesia que representaba un milagro de san Espiridión no testimoniado por su *Vita metrica* (hoy perdida), se hizo necesario un análisis comparado de la obra, que concluyó con su aceptación sobre la base de otra versión del texto hagiográfico que había sido leído aquel mismo día[13].

---

[9] Giovanni Mosco, «Prato spirituale», en J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Graeca* (de ahora en adelante *PG*), vol. LXXXVII, tomo III, col. 2900.

[10] Juan Malala, *Cronografia*, cap. XIII, 23, ed. L. Dindorf, Bonn, 1831, pp. 333-334.

[11] Juan Diácono, *Vita Gregorii*, cap. IV, 96, en J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Latina* (de ahora en adelante *PL*), LXXV, col. 238.

[12] Nilo el Sinaíta, *Lettera a Eliodoro Silenziario*, *PG*, LXXIX, cols. 580-581.

[13] P. van de Ven, *La légende de S. Spyridon, évêque de Trimithonte*, Lovaina, 1953, p. 90. Sobre la función didáctica de los ciclos narrativos de la Alta Edad Media, cfr., en particular, H. L. Kessler, «Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul», en H. L. Kessler y M. Shreve Simpson (eds.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, Washington, 1985, pp. 75-91.

Las tablas pintadas, tanto en Oriente como en la Italia bizantina, entraron en el espacio sagrado de varias formas y siguiendo un recorrido verosímilmente no lineal, sobre todo bajo el estímulo de iniciativas privadas de donaciones que respondían a finalidades votivas y propiciatorias; en los siglos VII y VIII, surgieron en Roma numerosos fenómenos de culto público de imágenes sagradas, y los papas pronto se mostraron solícitos en proveerlas de preciosas ofrendas para su ornato[14]. Como consecuencia de los daños provocados por las controversias iconoclastas, la Iglesia griega, apoyada por la sede papal pero no por los obispos francos, elaboró una serie de argumentaciones teológicas que reafirmaban la legalidad de la veneración de las imágenes, pero sometiéndola a una disciplina más rígida, que tuvo como resultado la inclusión de la figuración en la liturgia y en la decoración sagrada. No obstante, en este periodo las elites intelectuales eclesiásticas percibieron, por primera vez, la importancia de la pintura de iconos como medio de transmisión del conocimiento, o bien como tradición venerable que había mantenido la memoria de las facciones terrenales de los personajes sagrados, en particular de Cristo y de la Virgen.

La iconografía como documento histórico

Ya antes del periodo iconoclasta se había advertido la ausencia de un canon unívoco de representación del rostro de Jesús de Nazaret; un pasaje perdido de Teodoro Lector (siglo V) –si bien conocido por nosotros por epítomes más tardíos– subraya, por ejemplo, la necesidad de evitar el tipo con barba, pelo largo y raya en medio de la frente, inspirado en el aspecto de los carismáticos tardoantiguos, y de preferir aquel históricamente más verosímil que lo connotaba, en sentido lato, semítico, o sea, con el pelo corto y crespo, y piel olivácea. La coexistencia de estas dos modalidades de representación, que encuentra correspondencia en obras de los siglos VI y VII, hoy se considera determinada por la voluntad de distinguir el aspecto terrenal de Jesús de aquel sobrehumano revelado en la Transfiguración en el monte Tabor; la afirmación del esquema «grecorromano» correspondió, en buena medida, a la característica redefinición prosopográfica de El Salvador, según criterios de belleza ideal que no podían incluir los elementos semíticos. Las descripciones literarias de Cristo, difundidas entre los siglos VIII y IX, marcaron cada vez más esos elementos, como el pelo largo y rubio, la nariz larga y la barba espesa, que encontraban una correspondencia en la iconografía contemporánea, y, significativamente, citaron como fuentes obras figurativas que, realizadas en el periodo evangélico, habrían estado en el origen de la práctica cristiana de las imágenes[15].

---

[14] Recientemente se ha reflexionado sobre la especificidad –que no debía de ser, sin embargo, radicalizada– del culto a las imágenes en la Roma altomedieval: cfr., en concreto, J.-M. Eansterre, «Entre deux mondes? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes du VIe-XIe siècles», en *Roma fra Oriente e Occidente. Settimane di studio del CISAM*, XLIX, Spoleto, 2002, pp. 993-1.052.

[15] M. Bacci, «La fisionomia di Cristo nelle testimonianze letterarie del Medioevo», en G. Morello y G. Wolf (eds.), *Il Volto di Cristo*, catálogo de la exposición (Roma, 9 de diciembre de 2000-16 de abril de 2001), Milán, 2000, pp. 33-35.

La idea de que una serie de efigies nobles pudieran haber desempeñado la función histórica de mantener la memoria exacta del verdadero aspecto del Salvador estaba tan arraigada que, ateniéndonos a Agnello de Rávena (que escribió hacia 830-840), cuando un eremita del desierto egipcio pidió al Señor que le mostrara la *forma incarnationis suae*, Él le dijo que se dirigiera a Rávena para ver una efigie suya que dominaba la entrada de la Basílica Petriana en Classe[16]. El mismo autor, por otra parte, en la declaración de propósitos con la que, en el prólogo a su *Liber pontificalis*, afirmaba la veracidad de la propia obra[17], no dejaba de recordar que las descripciones prosopográficas de los más antiguos y santos obispos de la ciudad habían sido sugeridas por retratos realizados del natural en tiempos de aquéllos, y añadía que, si alguien hubiera hecho objeciones acerca de la utilidad historiográfica de esos objetos, existía el precedente autorizado de san Ambrosio de Milán, que, como se entendía por una carta suya hoy considerada falsa[18], escribió que había reconocido en una visión a san Pablo basándose en su iconografía.

En la cúspide de la cadena ininterrumpida de reproducciones había algunas imágenes arquetípicas, cuya credibilidad como documentos auténticos residía en la atribución del papel de primer pintor cristiano a san Lucas, el escrupuloso autor del tercer Evangelio[19], o en la naturaleza excepcional que caracterizaba las *acheropite*, efigies «no hechas por la mano del hombre». Sobre estas últimas, en el siglo IX se hizo, quizá en Roma, un tratado en lengua griega que, a través de un catálogo de imágenes seleccionadas según los testimonios literarios existentes, sacaba a la luz la difusión de estos objetos prodigiosos en toda el área mediterránea, en particular en los territorios de más antigua evangelización: además de en Paneade en Siria (que no había poseído, propiamente, un *achiropiitos*), el huerto de Getsemaní, Alejandría de Egipto, Edesa en Mesopotamia, Camuliana en Capadocia, Lida en Palestina y, por último, Roma, que podía presumir de poseer la Verónica, el icono «per se facta» que había salvado a la población de una peste en el día de la Asunción (15 de agosto)[20]. Este tipo de actitud «taxonómica» hacia las efigies de culto

[16] J.-M. Sansterre, «La vénération des images à Ravenne dans le Haut Moyen Âge: notes sur une forme de dévotion peu connue», *Revue Mabillon*, n. s., VII (1996), pp. 5-21, en concreto 12-14.

[17] Agnello de Rávena, *Liber Pontificalis*, cap. II, *PL*, CVI, col. 525.

[18] Pseudo-Ambrosio, *Epistulae*, *PL*, XVII, col. 743; este texto fue usado también como justificación del culto de las imágenes durante las controversias entre el papa Adriano I y la Iglesia franca: cfr. *PL*, XCVIII, col. 1279.

[19] Para este tema véase M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa, 1998.

[20] Este texto excepcional, contenido en el ms. Marc. gr. 573 de la Biblioteca Marciana de Venecia, ha sido publicado en apéndice por A. Alexakis, *Codex Parisinus Graecus 1115 and Its Archetype*, Washington DC, 1996, pp. 348-350. El interés reside sobre todo en los testimonios inéditos sobre las imágenes romanas: la Virgen «per se facta» de Santa María in Trastevere nos es conocida también por una fuente del siglo VII («Itinerario di Salisburgo», en R. Valentini y G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, vol. II, Roma, 1942, p. 122), pero es verosímil que su aspecto se nos haya transmitido por la Virgen de la Clemencia, un icono para el que se han propuesto varias fechas entre los siglos VI y VIII; la otra imagen presenta características legendarias específicas del icono de Santa María la Mayor, atestiguadas, sin embargo, sólo mucho más tarde (cfr. G. Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, 1990, pp. 156-160). La mención de la Verónica, más que aludir a un objeto realmente presente en Roma, parece basarse exclusivamente en las fuentes apócrifas como la *Cura sanitatis Tiberii*. Para las implicaciones del texto del ms Marc. gr. 573 véase ahora *id.*, «"Alexifarmaka". Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e Terra Santa

traiciona el fuerte interés por un género completamente inédito de documentos que, por su estatus excepcional y su presencia en un amplio radio, testimoniaban la antigüedad y el arraigo de la práctica cristiana de los retratos sagrados; para encontrar catálogos similares, habrá que esperar a la obra de los eruditos jesuitas del siglo XVII, dedicados también ellos a rebatir las tesis iconoclastas de sus rivales, los controversistas seguidores de Zwinglio y Calvino.

Las efigies arquetípicas se consideraban en el origen, no solo de la práctica de la figuración en el culto cristiano –considerada legítima y provechosa como estímulo para la conversión–, sino también de distintos tipos iconográficos. Para Jorge el Monje, un autor bizantino del siglo IX, el esquema de la Transfiguración se remontaba a una imagen realizada en Roma, durante su predicación, de los santos Pedro y Pablo[21], mientras que, antes, los *Hechos de san Pancracio* (siglo VIII) habían atribuido a Pedro mismo la realización de un cuaderno de dibujos que debía de servir al discípulo para la decoración de las iglesias de Sicilia[22]. En el *Tratado de la veneración de las santas imágenes*, que se suele atribuir a Andrés de Creta (†726)[23], aunque más bien debió de componerse en un ambiente iconódulo en el transcurso del siglo VII, Roma es mencionada, al igual que Jerusalén, como el lugar en el que se conservaban, con gran honor, los retratos de Cristo y de la Virgen; si el primero demostraba su autenticidad al corresponderse con las descripciones literarias de las facciones fisonómicas del Salvador, el segundo se correspondía con el tipo (*schematismos*), conocido bajo el epíteto de Virgen «romana» (*Rhomaia*). Aunque no se ha podido establecer con exactitud a qué se quería aludir, algunos autores han subrayado cómo, a más tardar en el siglo XI, en Constantinopla era venerado como *Panayia Rhomaia* el icono de la Virgen de la iglesia de Chalkopratia, que se consideraba obra de san Lucas y se identificaba con la efigie que, arrojada al mar por el patriarca Germano para librarla de las destrucciones iconoclastas, se había conservado durante mucho tiempo en la basílica de San Pedro en Roma. El vínculo con la Urbe estaba, además, subrayado por la iconografía, que, conocida a través de copias, respondía a la de la *advocata*, testimoniada en Roma en la *Virgen de san Sixto*, una de las tablas más antiguas conservadas allí (y fechada, según los casos, entre los siglos VI y VIII), de la que sabemos la atribución a san Lucas a partir del siglo XI[24]. Con todo, más allá de las eventuales relaciones de parentesco entre dos fenómenos de culto, es interesante subrayar cómo ya en épocas tan remotas se podía percibir la asociación entre un esquema figurativo y un eminente centro, tanto en el plano histórico como en el político, del mundo cristiano.

A los ojos de los iconódulos bizantinos, Roma era la Sede apostólica donde san Lucas había estado activo siguiendo a Pablo, y, más todavía, la patria del misterioso Teófilo, destinatario de los *Hechos;* no debía de maravillar que aún se conservaran obras de su

---

nell'alto Medioevo», en *Roma fra Oriente e Occidente, Settimane di studio del CISAM*, XLIX, Spoleto, 2002, pp. 755-796.

[21] Jorge el Monje, *Storia*, IV, 268, en E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur Geschichte der christlichen Legende*, Leipzig, 1899, pp. 108*-109*.

[22] «Atti di san Pancrazio», en Von Dobschütz, *Christusbilder*, cit., p. 109*.

[23] *PG*, LXXXVI, col. 165.

[24] Cfr. Wolf, *Salus populi romani*, cit., pp. 161-170.

mano, aun cuando ninguna fuente parece testimoniar la existencia de imágenes veneradas como autógrafos del Evangelista antes del siglo XI. La ciudad papal era, por otra parte, el lugar que podía presumir, después de Jerusalén, del más alto número de memorias evangélicas y apostólicas: sus iglesias, sus cementerios, las inscripciones y las representaciones, que decoraban las innumerables sepulturas de los mártires, testimoniaban la antigüedad y la continuidad en ella del culto cristiano. Para la comunidad de la Europa septentrional, la Urbe constituía un punto de referencia insustituible; la referencia a la ciudad eterna se imponía para evaluar la integridad iconográfica de una imagen sagrada. En un manuscrito del siglo IX, antes perteneciente a la abadía de Saint-Pierre-des-Fossés, un autor anónimo registró de la siguiente manera las características de los apóstoles según la usanza romana:

> La pintura de los romanos ha representado así las efigies de los apóstoles:
> Mateo, canoso y barbudo;
> Pedro, canoso y clérigo;
> Andrés, con la figura de la cruz en el pelo, cano y barbudo;
> Santiago Zebedeo, moreno, clérigo, joven;
> Juan, cabelludo, canoso y barbudo;
> Felipe, moreno, joven y barbudo;
> Bartolomé, cabelludo, canoso y barbudo;
> Tomás, joven, moreno y clérigo;
> Santiago el de Alfeo, canoso y barbudo;
> Tadeo, joven, moreno y clérigo;
> Simón el Cananeo, joven y moreno.
>
> Los apóstoles [están representados] vestidos con el alba y con la túnica tejida de diferentes colores, o sea, color manzana, jacinto, púrpura y bermejo [...][25].

El bagaje de esquemas y fórmulas compositivas que el arte romano medieval heredó de la época paleocristiana fue considerado una tradición autorizada de la Iglesia, que sacaba a relucir, a la vez que otras formas de documentación histórica, la antigüedad y el prestigio. La atención hacia la iconografía aumentó, en especial, con la reformulación de la identidad de la Sede papal en el siglo XI: la representación del príncipe de los apóstoles sin las insignias del poder pontifical podía molestar a los defensores de la supremacía de Pedro, como aquel cura romano que, por lo que sabemos por Pedro Damián, soñó que el santo era acogido por sus sucesores con gran pompa en la basílica vaticana:

> [...] y el mismo san Pedro, si hasta entonces parecía cubierto con vestimentas hebreas, así como se ve en todas partes en las pinturas, fue entonces coronado con la tiara y su cuerpo adornado con las ínfulas sacerdotales[26].

[25] A. Wilmart, «Effigies des apôtres vers le début du Moyen Âge», *Revue bénédictine* XLII (1930), p. 76.
[26] Pedro Damián, *Disputatio de variis apparitionibus et miraculis*, cap. IV, *PL*, CXLV, col. 588.



Figura 3. Roma, catacumba de los santos Marcelino y Pedro, cripta de los Santos, Cristo entre los apóstoles Pedro y Pablo, fresco, finales del siglo IV.

En esos mismos años, la tradición iconográfica fue también tachada de inexacta, en relación con la versión de la *Maiestas Domini* en la que el primer obispo estaba representado a la izquierda de Cristo, mientras que Pablo ocupaba el puesto de honor, a la derecha. Semejante composición, alrededor de la cual se desarrolló un vivo debate, se preciaba de numerosos y antiguos testimonios, desde el fresco de la cripta de los Santos en la catacumba de los santos Marcelino y Pedro (siglo IV, fig. 3) hasta el mosaico absidal de Santa Pudenciana (siglo V), continuando hasta los de Santa Práxedes y Santa Cecilia in Trastevere (817-824) y demás; el abad Desiderio de Montecassino, que tenía, desde luego, un conocimiento directo, expresó sus dudas al respecto, en el 1065, a Pedro Damián: ¿cómo es que Pablo gozaba de un privilegio parecido precisamente en las pinturas que adornaban las iglesias de la ciudad de Pedro? El santo respondió con una serie de tenues argumentaciones que revelaban cierta situación embarazosa; partiendo, en efecto, de la presuposición de que Pablo pertenecía a la tribu israelita de Benjamín, y dado que este nombre en hebreo significa «hijo de la derecha», se podía considerar que el uso iconográfico se apoyara en la interpretación bíblica; Pablo había sido, por lo demás, la mano terrenal de Dios, que había abarcado el mundo entero y, a diferencia de los demás apóstoles, no había ejercido el propio ministerio en un lugar específico, sino que había viajado y predicado por todo el orbe cristiano. La universalidad de su obra, que no lo vinculaba con ninguna sede patriarcal, lo hacía digno del puesto de honor, mientras que a Pedro, figura de la vida activa y cabeza de los apóstoles, le correspondía por derecho la colocación a la izquierda[27].

[27] G. Rotondi, «Un opuscolo di s. Pier Damiani e l'iconografia dei ss. Pietro e Paolo», en *Miscellanea Giovanni Galbiati*, Milán, 1951, vol. II, pp. 275-282; H. Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, París, 1990, pp. 136-137; J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, París, 1999, pp. 227-229. Para otras interpreta-

Sin embargo, más allá de esta interpretación, el esquema iconográfico podía ser leído igualmente como argumento contrario a la doctrina de la supremacía del papa, sucesor de Pedro, sobre los otros patriarcas y sobre el poder temporal. Un clérigo anónimo de York, claramente a favor del partido imperial, elaboró alrededor de 1100 una discusión sobre las relaciones jerárquicas que mediaban entre los dos santos, sosteniendo que el pescador de Betsaida había recibido el único *apostolatus circumcisionis*, mientras que un estatus superior se le reconocía, si acaso, al apóstol de las gentes. Para justificar esta postura recurrió, precisamente, a la antigua tradición iconográfica romana:

> [...] cuando en Roma se pinta la Majestad de Cristo, a Pablo se le representa, casi por divina indicación que da la razón a su primacía, en la parte más eminente, es decir, a la derecha, mientras que Pedro está en la de menor dignidad, es decir, la izquierda[28].

En ausencia de testimonios escritos, la imagen ofrecía la posibilidad de mantener la memoria de un personaje, de un acontecimiento sagrado o incluso de una verdad doctrinal, como demuestra la afirmación del anónimo de York. En el caso del culto de los santos, en especial de aquellos más antiguos que habían sufrido el martirio durante las grandes persecuciones anticristianas y, por lo tanto, también una *damnatio memoriae*, las fuentes figurativas podían suplantar mejor que nada la carencia de noticias; así, por ejemplo, el monje que redactó, alrededor del 1052, los *Anales* de san Benigno de Dijon, subrayó cómo se enteró de la abnegación de santa Pascasia, condenada a muerte en el siglo IV por su fe inquebrantable, por una vidriera muy antigua, quizá perteneciente al edificio abacial fundado en el 871, que la representaba imperturbable en la celda en la que había sido encarcelada[29].

Análogamente, la tradición iconográfica fue algunas veces indicada como fuente autorizada de conocimiento durante las controversias que, siempre cada vez más duras a partir del siglo XI, enfrentaron a la Sede apostólica romana contra la Iglesia griega. En concreto, en la época de la ocupación latina de Constantinopla, se celebraron algunos sínodos que, de modo esencialmente efímero, se plantearon el objetivo de recomponer el cisma; durante uno de ellos, que tuvo lugar en 1234 en Nicea, sede del gobierno bizantino en el exilio, los representantes papales, que, apenas llegaron a la ciudad, pidieron recogerse en oración en la iglesia metropolitana, fueron acompañados a otro edificio, que se consideraba (sin razón) ser aquel donde se había celebrado en el 325 el primer concilio ecuménico, para mostrarles las figuras, situadas a lo largo de las paredes, de los

---

ciones de la primacía iconográfica de Pablo, cfr. Guiberto de Nogent, *Opusculum de virginitate*, cap. V, *PL*, CLVI, col. 586; Inocencio III, *Sermo III*, *PL*, CCXVII, col. 608. Para la tradición de las decoraciones absidiales en Roma en la Edad Media, cfr. M. Andaloro y S. Romano, «L'immagine nell'abside», en *id.* (ed.), *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milán, 2000, pp. 93-132.

[28] G. Tellenbach, «La città di Roma dal IX al XII secolo vista dai contemporanei d'oltre frontiera», en *Studi storici in onore di Ottorino Bertolini*, Pisa, 1972, vol. II, pp. 679-734, en concreto 687-689. Para el texto véase H. Böhmer, *Kirche und Staat in England und in der Normandie im 11. und 12. Jahrhundert*, Leipzig, 1890, p. 477.

[29] *Annales Sancti Benigni Divionensis*, *PL*, CXLI, cols. 851-870, en particular 857; cfr. E. Castelnuovo, *Vetrate medievali. Officine tecniche maestri*, Turín, 1994, p. 215. Para las fuentes de Saint-Bénigne de Dijon véase W. Schlink, *Saint-Bénigne en Dijon. Untersuchungen zur Abteikirche Wilhelms von Volpiano (962-1031)*, Berlín, 1978.

Santos Padres que habían participado en él[30]. Se trataba de una composición imponente, si damos por cierto que ya algún decenio antes había provocado la curiosidad del viajero árabe al-Harawi (†1215), conocido como «el asceta vagabundo»[31]. Por él sabemos que estaban representados los prelados sentados en las cátedras, con una figura en el medio interpretada como el Mesías, aunque probablemente debía de ser, de acuerdo con la iconografía habitual de los concilios, la representación del emperador, en este caso específico Constantino el Grande. Con tal acto de orgullo, el clero bizantino quería, evidentemente, recordar a los cismáticos latinos cómo en aquella ocasión también ellos habían estado entre los participantes de la redacción del símbolo niceno, el núcleo central del *credo* inherente a la consustancialidad del Padre y del Hijo, que más tarde habían contradicho con la introducción del *fililioque*.

Por su parte, los «papistas» no renunciaron a dirigir su mirada a la venerable tradición iconográfica de la Iglesia griega para justificar sus tesis dogmáticas. En el *Tractatus contra errores Graecorum*, recopilado por los dominicos de Constantinopla en el 1252, se observaba, por ejemplo, que ciertas representaciones bizantinas, que se consideraba que se remontaban a los «Padres antiguos», estaban de acuerdo con la doctrina católica de la inmediata recompensa o castigo del alma individual después de la muerte:

> Éste fue un punto tan firme para la Iglesia griega que no sólo en los libros sino también en los muros de sus iglesias los Padres antiguos se cuidaron de expresarlo con indicaciones explícitas. De hecho, en algunas pinturas observamos a los ángeles de luz que llevan las almas de los santos a los cielos; en otras, por el contrario, a los ángeles de Satanás que, con una cierta violencia, extraen las almas de los pecadores moribundos de sus cuerpos y los conducen consigo al Tártaro. Por esta razón, no conseguimos entender por qué ha llegado a nuestros días tanta irracionalidad [...] y sólo podemos quedar asombrados [...][32].

---

[30] Aimon de Faversham (?), *Disputatio cum Graecis de causa fidei*, en G. Golubovich, «Disputatio Latinorum et Graecorum seu Relatio apocrisariorum Gregorii IX de gestis Nicaeae in Bithynia et Nymphaeae en Lydia gestis (1234)», *Archivum Franciscanum Historicum* XII (1919), pp. 418-470, en concreto 428. Si bien el primer concilio ecuménico se celebró en el palacio imperial, desde el siglo x en adelante está atestiguada la existencia en la ciudad de una iglesia de los «Santos Padres», identificada con el lugar del encuentro: cfr. R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris, 1975, p. 119. Verosímilmente la imagen se correspondía con el mosaico que, siguiendo los testimonios del patriarca Nicéforo y del cronista Teófanes, adornaba una iglesia anónima de Nicea ya en los siglos IX-X: cfr. C. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, París, 1970, pp. 21-22; J. L. van Dieten, «Manuel Prinkips: Welcher Manuel in Welcher Kirche zu Nikaia?», *Byzantinische Zeitschrift* LXXVIII (1985), pp. 63-91; C. Foss y J. Tulchin, *Nicaea: A Byzantine Capital and its Praises*, Brookline, Mass., 1996, pp. 112-113.

[31] C. Schefer, «Aboul Hassan Aly el Herewy. Indications sur les lieux de pèlerinage», *Archives de l'Orient latin* I (1881), pp. 587-609, en concreto 590: «En Nicea se reunieron, en número de ciento dieciocho, los Padres de la comunidad cristiana. Se cree que el Mesías se encontraba entre ellos. Fue el primer concilio de los cristianos; se redactó la profesión de fe que constituye la base de su religión. En la iglesia de esta ciudad, se ve la imagen del Mesías y los retratos de los Padres sentados en sus cátedras: esta iglesia es objeto de veneración particular». Una descripción del mosaico contenida en un texto griego del siglo IX, publicado por B. Melioranskij (*Georgij Kipriyanin i Ioann Ierusalimyanin*, San Petesburgo, 1901, p. 25), pone en evidencia que el personaje representado en el centro era el emperador Constantino.

[32] *Tractatus contra errores Graecorum*, cap. II, *PG*, CXL, col. 513. En la primera mitad del siglo XIII, las desavenencias entre las dos Iglesias se habían agudizado a causa de la cuestión del purgatorio, cuya existencia



Figura 4. Constantinopla, salterio, monje llevado a visitar el Infierno, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1300.

El contexto teológico dentro del cual se invocan tales esquemas impide pensar que se quisiera aludir al tema del Juicio Final. La referencia es más bien a aquellas representaciones que se habían difundido sobre todo en el ámbito monástico a partir del siglo XII y que ilustraban el castigo o la salvación de los individuos en el momento de la muerte: en la miniatura de un salterio de principios del siglo XIV, conservado en Athos (Dionysiou, ms. 65, f. 11*v*, fig. 4)[33], se observa, por ejemplo, a un ángel que saca, literalmente, el alma de un monje por la boca para conducirla a que vea las penas del Infierno. La angustia por la propia suerte en el más allá podía ser interpretada en el plano figurativo, también en el ámbito monumental, mediante composiciones originales que debían de ser más recurrentes de lo que suponemos, si bien es verdad que también asombraron mucho a los padres predicadores de Constantinopla. Un ejemplo: el fresco de la iglesia rupestre de San Neófito en las inmediaciones de Pafos (Chipre), donde el patrón eremita se hizo representar en 1183, cuando estaba todavía vivo, con dos ángeles que los escoltaban al Paraíso (fig. 5)[34].

Estos testimonios ponen de relieve con suficiente claridad cómo en la figuración sagrada se reconocía la capacidad de comunicar las verdades doctrinales de modo autorizado y directo, gracias a la utilización de un lenguaje iconográfico universal que se consideraba que se remontaba a los mismos orígenes cristianos. La historia del sacerdote Walo de Amiens, que en 1205-1206, al día siguiente de la cuarta cruzada, obtuvo en ca-

---

fue tachada de herética por los teólogos griegos: cfr. J. Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, París, 1981 [ed. cast.: *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, Taurus, 1989].

[33] S. M. Pelekanidis, P. Christou, Ch. Mavropoulou-Tsioumi y S. Kadas (eds.), *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Miniatures, headpieces, initial letters*, vol. I, Atenas, 1974, pp. 419-420 y fig. 121.

[34] R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and Its Icons*, Londres, 1985, pp. 215-251.



Figura 5 Theodoros Apsefdis, Pafos (alrededores), eremitorio de San Neofito, *bema*, san Neofito el Recluso escoltado al Cielo por ángeles, pintura mural, 1183.

nonicato la antigua iglesia imperial de San Jorge de los Manganos en Constantinopla, ilustra bien cómo, incluso para finalidades un poco menos nobles, el testimonio de las imágenes había de revelarse más fiable que el de los textos. Profundamente desilusionado por no haberse apropiado de ninguna santa reliquia durante el saqueo de la ciudad, este pío canónigo, terminada la celebración de la misa y despedidos los demás clérigos, empezó a mirar alrededor buscando alguna reliquia, hasta que su vista se posó en un pilar en el que había una ventanita. Metiendo el brazo dentro, sacó dos discos de plata cuyo contenido estaba explicado con inscripciones en griego que no conseguía leer; puesto que, por falta de confianza, no tenía ninguna intención de enseñar aquellos objetos a nadie, decidió identificar las reliquias así ganadas comparando las imágenes con las de los santos en las paredes y los *tituli* que estaban copiados encima. La intuición dio sus frutos; no tardó mucho en entender, con este sistema, que se trataba de relicarios de Juan Bautista y de san Jorge[35].

El ambiente vital de la iconografía

Entre las imágenes sagradas y el contexto arquitectónico-litúrgico que las alojaba, permaneció en vigor, un poco durante toda la Edad Media, una relación de intercambio recíproco: por un lado, las pinturas y las esculturas decoraban y enriquecían la

[35] Richard de Gerberoy (†1211), *De capta et direpta a Latinis Constantinopoli, et quomodo Walo caput S. Iohannis Baptiste invenit et ad Ambianum deportavit*, en P. Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, vol. I, París,-Ginebra, 1877, pp. 40-41.

arquitectura, llevando la atención de los fieles hacia los temas esenciales de un culto local, o invitaban al recogimiento y a la devoción; por otro, los edificios donde tenían lugar las celebraciones daban a las obras figurativas un significado y un valor como hitos del espacio y del tiempo sagrado. Para el liturgista Juan Beleth, que escribía hacia 1160-1164, la figuración constituía un elemento insustituible de la iglesia:

> De las pinturas, pues, algunas están encima de la iglesia, como el gallo y el águila; otras, fuera de la iglesia, como el buey y el león en el frontal de las puertas; y otras, dentro de la iglesia, como los iconos, las figuras y diferentes tipos de pinturas que se manifiestan en las vestimentas, en las paredes o en las vidrieras[36].

En estas palabras, las imágenes están puestas para delimitar los confines mismos del edificio (tejado, fachada, interior), embellecen la arquitectura en la gran variedad de técnicas en las que están realizadas, ocupan cada una de las partes. Significativamente, el autor no distingue las obras muebles de las demás; todas participan al unísono –pinturas sobre tabla, estatuas, frescos, vidrieras y bordados en las vestiduras de los celebrantes– en la definición del espacio como organismo dinámico, funcional para la acción litúrgica[37]. De la misma manera, para Sicardo de Cremona (*ca.* 1155-1215) hay elementos constitutivos de la iglesia, entendida como lugar material y como representación alegórica de la comunidad cristiana; la *varietas* de géneros técnicos, que es ornamento, significa la variedad de las virtudes que sobre todo los *simpliciones*, privados de doctrina, están llamados a ejercitar; las esculturas, en particular, corresponden a los fieles comunes, y su naturaleza, destacada y en relieve, se puede interpretar como el arraigo y la familiaridad que todo buen cristiano debe tener con las buenas acciones[38].

El rito santifica el lugar en el que tiene lugar, y transpone todos los objetos, que están incluidos en una dimensión que, distinta de aquella de la experiencia ordinaria, refleja la esfera ultraterrena. En la *ekphrasis* de un autor del siglo XIV de una iglesia ideal –la capilla personal de Preste Juan–, la percepción del edificio se describía como una experiencia donde se ponían en marcha los sentidos; entre éstos, la vista, al igual que el oído, no registraba pasivamente lo que veía, más bien era bendecida y protegida por la visión de una imagen sagrada, el rostro de la Verónica:

> La susodicha capilla tiene bóvedas más bien altas y es redonda a la manera del cielo estrellado, y se mueve circularmente a la manera del firmamento. Tiene un pavimento de marfil, con un altar hecho igualmente de marfil y piedras preciosas. Allí hay también una

---

[36] Juan Beleth, *Summa de ecclesiasticis officiis*, cap. LXXXV, ed. H. Douteil, Turnhout, 1976, pp. 154-155.

[37] Sobre las jerarquizaciones espaciales en los edificios sagrados medievales y la función desempeñada por las imágenes sagradas, véase R. Suckale, «Der mittelalterliche Kirchenbau im Gebrauch und als Ort der Bilder», en U. M. Schneede (ed.), *Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg*, catálogo de la exposición (Hamburgo, 19 de noviembre de 1999-5 de marzo de 2000), Hamburgo, 1999, pp. 15-25, además de los ensayos recopilados en F. Kohlschein y P. Wünsche (eds.), *Heiliger Raum: Architektur, Kunst und Liturgie im mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*, Münster, 1998.

[38] Sicardo de Cremona, *Mitrale*, cap. XII, *PL*, CCXIII, cols. 40-44.

pequeña campana: cualquiera que la oiga, como se cree en aquellos lugares, ese día no sufrirá de sordera. Allí también se encuentra el rostro de la Verónica: quienquiera que lo vea, ese día no perderá la vista[39].

En los edificios sagrados estaba en vigor, por otra parte, una auténtica jerarquización espacial que, en concreto, por lo que concierne a la distinción entre el presbiterio, lugar de la celebración, y la nave, destinada a los asistentes, se respetaba y quedaba sugerida por los mismos programas decorativos: entre ellos, la representación ubicada en el ábside, auténtico punto de fuga de toda iglesia con planta basilical, desempeñaba un papel de fundamental importancia desde los primeros tiempos. Era aquí donde la efigie de Cristo, de dimensiones monumentales, encontraba su punto de observación más coherente, capaz de atraer la atención incluso de los fieles más distraídos: el fresco de la tribuna de la basílica di Castel Sant'Elia, cerca de Nepi (fechado entre 1080 y 1145), donde la teofanía del Salvador está representada en presencia de los santos Pedro, Pablo, Moisés y un personaje todavía no identificado (¿san Silvestre?), muestra significativamente una inscripción que invita a dirigir la mirada hacia esta composición en cuanto se pone el pie en la iglesia («vos qui intratis me primum respiciatis»)[40].

La progresiva participación de las obras figurativas en el rito que, aunque con intensidad variada, caracterizó tanto a la Iglesia latina como a la griega, sobre todo después de las controversias iconoclastas, estuvo en el origen del aumento del interés hacia ellas como objetos sagrados, o bien como vehículos de manifestaciones hierofantes y taumatúrgicas. En los siglos X y XI, cuando se multiplican en las fuentes occidentales los testimonios relativos a imágenes sagradas por cuya mediación se realiza un milagro, es significativo que siempre se subraye la asociación de cada una de ellas con lugares y momentos de la celebración: un fresco absidal representando a la Virgen con el Niño se ilumina con una luz extraordinaria; un crucifijo lagrimea durante la Semana Santa en la lectura de la Pasión de Cristo; un monje tiene la visión de la Virgen mientras está mirando su estatua entronizada; otro monje sueña que es increpado por la imagen de Cristo después de haber leído, con poca convicción, el Evangelio del Domingo de Ramos; un crucifijo de plata mueve la cabeza, los brazos y los pies el día de Pascua y así sucesivamente[41].

La difusión de relatos similares correspondía a la creciente importancia que adquirían los objetos figurativos durante la misma acción litúrgica, que se había ido haciendo, con el tiempo, cada vez menos accesible a los presentes a este lado de la barrera que separaba el altar de la nave. La percepción de la misa –en particular su parte eucarística– quedaba obstaculizada por los velos que pendían de los iconostasios, por la eventual elevación del presbiterio, por la recitación *en secreto* de los momentos notables como el canon; por lo tanto,

[39] J. van Hese, «Peregrinatio» (1389), en *id.*, *Peregrinatio Ioannis Hesei ab urbe Hierusalem instituta et per Indiam, Aethiopiam, aliasque quasdam remotas mundi nationes ducta*, Amberes, 1565, f. 6r.

[40] L. Cimarra, E. Condello, L. Miglio, M. Signorini, P. Supino y C. Tedeschi (eds.), *Inscriptiones Medii Aevi Italiae (saec. VI-XII), Lazio*, vol. 1: *Viterbo*, Spoleto, 2002, pp. 25-26.

[41] Sobre el tema, cfr. J.-M. Sansterre, «Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le Haut Moyen Âge», *Annales Histoire, Sciences Sociales* LIII (1998), pp. 1.219-1.241, e *id.*, «Visions et miracles en relation avec le crucifix dans des récits des xe-xie siècles», en M. C. Ferrari y A. Meyer (eds.), *Der Volto Santo in Europa. Kult und Bilder des Kruzifixes im Mittelalter. Akten der Tagung*, Kloster Engelberg, 14-15 de septiembre, 2000.

no era por azar que las imágenes dominaran el espacio del altar –como el fresco, casi siempre de tema cristológico, en la cuenca absidal, o el crucifijo en la barrera divisoria–; estaban destinadas, inevitablemente, a atraer la atención de los fieles durante el rito y, por esta razón, solían estar llenas de significados concretos por su participación en la liturgia.

Sobre todo a partir del siglo XI, las cruces monumentales dispuestas sobre la barrera, por su posición central, fueron objeto de muchas atenciones; designadas a menudo como «crucifijos mayores» y destinatarias de ofrendas especiales para su iluminación, estaban realizadas, preferiblemente, en metales preciosos, como las de Pavía, Casale y Vercelli[42]; todavía en los siglos XII y XIII, obras verosímilmente más económicas, como las cruces de San Francisco en Zara, San Miguel en Foro en Lucca o Cevoli en la provincia de Pisa, simulaban, con su ligero relieve, el aspecto de obras de orfebrería[43]. Semejantes cruces figuradas enfatizan en su iconografía, alternativamente, el momento triunfal o el sacrificial de la Pasión de Cristo, que, en los altares adyacentes, se actualizaba en el curso del misterio de la Eucaristía; la temática soteriológica ínsita en el rito era, a veces, reincorporada por las inscripciones o por las propias imágenes; la introducción de la escena de la Ascensión en la parte superior de las cruces pintadas toscanas de los siglos XII-XIII, por ejemplo, se había interpretado como una referencia directa al momento de la epifanía durante la recitación del canon[44].

El auténtico altar, por otra parte, era de por sí un lugar decorado con imágenes sagradas. Sus lados muestran a menudo, de manera o móvil o fija, representaciones de tono cristológico y escatológico; en el Duecento y el Trecento, la eucaristía podía estar dominada por objetos figurativos bidimensionales y tridimensionales de diferente tipo, como, por ejemplo, estatuas de la Virgen, tablas horizontales con representaciones de personajes sagrados, crucifijos y cruces pintadas, efigies del santo patrón del edificio, y así sucesivamente. La figuración empezó a ser percibida como un elemento insustituible de la decoración del ara eucarística, como nos demuestra, por ejemplo, la comparación entre el texto de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio y su ilustración miniada en el códice de El Escorial, donde una estatua mariana corona siempre el altar, incluso allí donde no se menciona explícitamente. Por lo demás, en los milagros contados por el rey castellano, tal vez incluso con música, es ante esta efigie que las personas van a encomendarse y allí se suceden las apariciones de María misma; por ejemplo, en la cantiga 82, cuando el piadoso marido de una mujer que se ha suicidado por temor a ser traicionada por él, se arrodilla suplicante delante de la estatua de la Virgen con el Niño –que ha sido el verdadero objeto de sus fugas nocturnas–, la Virgen se le aparece (representada sin el Hijo en brazos) justo «delante de la imagen» *(parou-ss' ant' a imagen)* y le revela que Cristo ha escuchado su petición y consiente devolverle la vida a la desventurada mujer[45]. La estre-

---

[42] A. Peroni, «Il crocifisso della badessa Raingarda a Pavia e il problema dell'arte ottoniana en Italia», en V. Milojčić (ed.), *Kolloquium über Spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur*, vol. II, Mainz, 1970, pp. 75-109.

[43] E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona, 1929, pp. 59-78.

[44] S. Sinding-Larsen, «Some Observations on Liturgical Imagery of the Twelfth Century», *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* VIII (1978), pp. 193-212.

[45] Alfonso X, cantiga 82, en *id.*, *Cantigas de Santa Maria*, ed. W. Mettmann, Coimbra, 1959-1972, vol. I, pp. 244-245; para la miniatura del ms. T-I-1 de la Biblioteca del Escorial, véase J. Guerrero Lovillo, *Las Cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, lám. 93.

cha asociación entre la eucaristía y la representación del santo patrón encontró una formulación explícita –que significativamente ponía en el mismo plano figuración y escritura– en las deliberaciones de un sínodo celebrado en Tréveris en 1310, según las cuales

> en cada iglesia, delante o detrás o encima del altar, debe estar puesta una imagen, o una escultura, o una inscripción, o una pintura, que expresen y manifiesten, claramente, a cualquier observador en mérito y en honor a quién está erigido ese altar[46].

Las imágenes móviles, puestas para interactuar entre ellas y para difundir programas iconográficos complejos, competían cada vez de manera más fuerte para definir el aura de sacralidad que distinguía y envolvía el espacio donde se llevaba a cabo el misterio eucarístico; aunque no disponemos de muchas fuentes, podemos intentar imaginarnos también el impacto emocional que la barrera con sus iconos y sus numerosos velos pintados y bordados, debía de provocar en los observadores, al igual que las tablas del altar, que, con una progresiva metamorfosis desde los primeros retablos hasta las formas más complejas de los polípticos, estaban destinadas a alcanzar un lugar de gran importancia en la decoración de los edificios de culto. La percepción de las efigies de los santos estaba condicionada y valorizada por esa estrecha asociación suya con el tiempo y con el espacio sagrados, y no es casualidad que el ceremonial religioso de estos siglos llegara incluso a prescribir su papel de puntos de referencia visual durante las celebraciones; entre las reglas, por ejemplo, que los Disciplinati de Pomarance, en Toscana, tenían que observar en sus estatutos del siglo XIV, había una que imponía a todos que no se perdieran en cháchara,

> ni en burlas, ni vagabundos con los ojos, mirándose uno a otro, o hablar juntos, sino mantener silencio y estar con gran devoción con el corazón y los ojos en Jesucristo crucificado[47].

Las rígidas disposiciones que se imponían a los miembros de las confradías del siglo XIV (al menos formalmente), preveían también singulares castigos para los desobedientes; uno de ellos podía ser, entre otras cosas, sujetar una vela encendida delante de la imagen de la Virgen durante toda la recitación de las laudes[48]. Éste era uno de los medios más comunes para manifestar la propia contrición, es decir, honrando al personaje sagrado representado a través de la ofrenda de una luz autónoma. Las lámparas, los cirios y las antorchas de diferentes tamaños constituían, igualmente, las formas más difundidas de donaciones votivas y debían de contribuir no poco a orientar la percepción de los objetos que iluminaban; los exvotos, los cortinajes, los velos y los demás objetos

---

[46] J. F. Schannat y J. Hartzheim (eds.), *Concilia Germaniae*, Colonia, 1759-1790, vol. IV, p. 142; cfr. J. Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Múnich, 1924, vol. II, p. 282.

[47] P. Vigo (ed.), *Statuto dei disciplinati di Pomarance nel Volterrano. Testo di Lingua del siglo-secolo XIV*, Bolonia, 1889, pp. 25-26.

[48] G. Piccini (ed.), *Libro degli ordinamenti de la compagnia di Santa Maria del Carmino scritto nel 1280*, Bolonia, 1867, pp. 25-26.

colocados cerca de las imágenes más veneradas o, incluso, sobre su superficie misma, si, por un lado, terminaban por ocultarlas casi completamente, por otro favorecían su apreciación como objetos excepcionales; como nos cuenta en 1347 fra Bartolomeo Albizi en su tratado sobre los milagros del franciscano Gerardo de Valenza, cuando un niño enfermo, al ver el gran número de objetos votivos que colgaban de un fresco del beato en la iglesia de San Francisco en Pisa, tuvo inmediatamente la sensación de que sus penas estaban por terminar[49]. El aspecto de las efigies tridimensionales, no obstante, podía estar fuertemente condicionado por la presencia de vestimentas, velos, joyas y otros objetos con los que la piedad de los fieles quería decorarlas; las recopilaciones de milagros de la Virgen, difundidas un poco por toda Europa a partir del siglo xii, contaban, por ejemplo, de una estatua de madera que, en Mont-Saint-Michel, había quedado milagrosamente ilesa durante un terrible incendio, al igual que el «cándido velo» que llevaba en la cabeza, «a modo de mitra», y un flabelo de plumas de pavo real que estaba incrustado en la madera misma[50].

Imágenes en movimiento

Otro aspecto que debía de contribuir a orientar la percepción de las imágenes sagradas era su *movilidad*. A finales del siglo xiii, el inventario de la catedral de Pisa nos testimonia el uso de exhibir un icono mariano en el altar mayor todos los sábados[51], o sea, en el día de la semana que, a partir del siglo xi, sabemos que estaba consagrado a la Virgen María y que los liturgistas de la época hacían derivar de una célebre costumbre de Constantinopla; aquí, en la iglesia de las Blaquernas, todos los viernes por la noche, el velo que cubría la imagen de la Virgen se bajaba prodigiosamente para revelar al público, emocionado, las auténticas facciones de María, que habían sido retratadas por el evangelista Lucas[52]. Aunque no es improbable que el uso pisano quisiera referirse directamente al «milagro habitual» de la capital de Oriente, es cierto que, en uno y otro caso, la invitación dirigida a los fieles a venerar a la Madre de Dios estaba explícitamente expresada con la exhibición pública de una imagen.

Otras ocasiones periódicas en las que los objetos figurativos podían participar eran, naturalmente, las procesiones y los oficios semidramatizados que se recitaban en Pascua o en otras festividades importantes. Muy pronto la Iglesia latina, al igual que la griega, dio vida a formas rituales paralitúrgicas en las que las efigies de los personajes sagrados, abandonando su colocación habitual en los edificios de culto, atravesaban el espacio vital de los fieles, se imponían como puntos de referencia visual, interpretaban un guión muy

---

[49] B. Albizi, «Il trattato dei miracoli del B. Gerardo Cagnoli, O. Min. (1267-1342) di fra Bartolomeo Albizi, O. Min. (†1351)», ed. F. Rotolo, *Miscellanea francescana* LXVI (1966), pp. 128-190, en concreto 174.

[50] Para el texto, véase la edición de T. F. Crane, *Liber de miraculis sanctae Dei genitricis Mariae*, publicado en Viena en 1731 por Bernard Pez O. S. B., Ithaca, NY/Londres/Oxford, 1925, p. 18.

[51] R. Barsotti, *Gli antichi inventari della cattedrale di Pisa*, Pisa, 1959, p. 27: «Ycona beate Marie que ponitur diebus sabbatorum super altare».

[52] V. Grumel, «Le "miracle habituel" de Notre-Dame des Blachernes à Constantinople», *Échos d'Orient* XXX (1931), pp. 129-140.

concreto en actos rituales, como el encuentro de la *acheropita* lateranense con la Virgen de Santa María Mayor en el Esquilino en la vigilia de la Asunción, o la reverencia ritual que todos los martes prestaba la *Hodighitria* de Constantinopla al Cristo que dominaba la entrada del palacio imperial[53].

La percepción de la imagen así revelada se muestra a los fieles como símbolo capaz de reforzar la cohesión interna de la comunidad entera, era, pues, sólo un elemento de la experiencia «sinestética» puesta en marcha por el rito a través de la secuencia de gestos y movimientos, la solemnidad de las vestimentas y de los objetos, el esplendor luminoso de las velas, el perfume de los inciensos, el sonido acompasado de los tintinábulos mezclado con las entonaciones del canto sagrado. El relieve que, en el siglo XII, dominaba la Puerta Romana en Milán (hoy en los museos del Palacio Sforzesco), fija en el mármol la memoria de la ceremonia pública –que conocemos también por una fuente litúrgica coetánea– del traslado del icono conocido como *Idea* de la iglesia de Santa María Beltrade a la catedral con ocasión de una fiesta mariana, la Purificación de la Virgen; dos presbíteros sujetan el mueble gestatorio sobre el que la imagen, queda inmóvil por las dos correas que el representante del primicerio, como decía el rito, ha fijado a la mesa después de haberlas recibido del arzobispo[54]; detrás de ella, caminando, un hombre que porta una cruz, un clérigo que lleva el Evangelio, el prelado que bendice y entona el *Dominus vobiscum*, y el resto del clero con las velas encendidas.

A lo largo de la Baja Edad Media, los ritos solemnes de las festividades más importantes se fueron enriqueciendo en el plano visual y dramatúrgico; en ocasiones como la Navidad, la Semana Santa, la Anunciación o la Asunción, las imágenes, en especial las de tres dimensiones, podían desempeñar un papel importante tanto como elementos coreográficos como auténticas «actrices». Para la fiesta del santo patrón, por ejemplo, su estatua podía vestirse con una túnica honorífica[55], mientras la colocación de una efigie del Niño Jesús en un pesebre, recreado pertinentemente, se empleaba a menudo en los ritos navideños, del mismo modo que en numerosas localidades de Alemania estaba vigente la costumbre, el Domingo de Ramos, de llevar en procesión una representación de Cristo montado en el burro (conocida como *Palmesel*). Desde el Trecento está ampliamente documentado el uso de los crucifijos con los brazos y las piernas articulados que hacían posible la repetición ritual del descendimiento y sepultura entre el Viernes y el Sábado Santo; desde el punto de vista litúrgico, se trataba de la evolución, en clave más marca-

---

[53] Para los usos romanos, cfr. Wolf, *Salus populi romani*, cit., *passim;* para los usos de Constantinopla, cfr. C. Angelidi y T. Papamastorakis, «The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery», en M. Vassilaki (ed.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, catálogo de la exposición (Atenas, 20 de octubre de 2000-20 de enero de 2001), Milán, 2000, pp. 373-385.

[54] Beroldo de Milán, *Beroldus sive ecclesiae ambrosianae Mediolanensis kalendarium et ordines saec. XII*, ed. M. Magistretti, Farnborough, ²1968, p. 81: «Et legatus primicerii quaerit duas a pontifice corrigias, quas ponat in Idea, et liget super scalam»; *scala* se puede entender como un gestatorio móvil (*ibid.*, p. 197). Sobre el relieve, cfr. R. Cassanelli, ficha 26.2b, en M. L. Gatti Perer (ed.), *Milano ritrovata. L'asse via Torino*, Milán, 1986, pp. 381-382.

[55] R. C. Trexler, «Habiller et déshabiller les images: esquisse d'une analyse», en F. Dunand, J.-M. Spieser y J. Wirth (eds.), *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg*, 20-21 de enero de 1988, París, 1991, pp. 195-231.

damente dramática, de los oficios pascuales de la *adoratio, depositio* y *elevatio*, de los que la cruz era ya protagonista en el siglo x[56].

Por otra parte, se podían dar situaciones especiales que justificaran la exhibición pública de una imagen incluso sin que hubiera motivos litúrgicos concretos. Entre ellas se encuentran los acontecimientos extraordinarios, las calamidades, los momentos de emergencia como, por ejemplo, la inminencia de una batalla; cuando los parmesanos, el 12 de febrero de 1248, se lanzaron al ataque para romper el asedio impuesto por Federico II, llevaban consigo, a modo de estandarte, una imagen de la Virgen a la que se atribuyó después el mérito del éxito clamoroso acontecido en la ciudad-campamento de Vittoria, celebrado como un gran milagro mariano en la *Stella maris* del clérigo-poeta Juan de Garlandia (hacia 1195-después de 1258)[57]. Los objetos figurativos se distinguían por su capacidad de simular la presencia de los personajes sagrados en toda una serie de actos que se dirigían a crear consenso; así, por ejemplo, en la España de la Reconquista, como atestiguan en varios puntos las *Cantigas* del rey Alfonso X el Sabio (1252-1284), la restitución de una ciudad musulmana a la cristiandad se simbolizaba normalmente, en tiempos del rey san Fernando, por la colocación de una estatua de la Virgen encima de la entrada de la mezquita principal convertida en iglesia[58].

Además, las efigies sagradas se mostraban también al público por necesidades más ordinarias; por ejemplo, con el fin de recoger fondos para la restauración de un edificio, como atestigua un relato común en las antologías redactadas en latín medieval de milagros de la Virgen, la estatua de Nuestra Señora podía ser colocada cerca de la puerta, de manera que cualquiera que entrara en la iglesia la viera y se sintiera así estimulado a dejar una ofrenda[59]. Otros objetos figurativos podían servir para promover santos nuevos; numerosos casos en el transcurso de la Baja Edad Media, de san Francisco a Margarita de Cortona y a Urbano V (por citar sólo los más famosos), demuestran el papel crucial desarrollado por la iconografía a la hora de definir, atribuyendo al personaje representado signos, fórmulas compositivas y estilemas tradicionales, la dignidad de persona excepcional y bendecida por Dios, manifestada por su aspecto «glorioso»; en concreto, André Vauchez ha subrayado cómo en el Duecento y en el Trecento se registra una fuerte tendencia a usar el arte como medio para «deslocalizar» el culto de los santos, rompiendo la asociación estrecha con el cuerpo y el lugar de sepultura[60]. Un precoz testimonio, ya en

---

[56] Sobre el uso de las imágenes en los oficios semidramáticos véase J. Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlín, 1998, en concreto pp. 67-187.

[57] Juan de Garlandia, *The «Stella Maris» of John of Garland*, ed. E. F. Wilson, Cambridge, Mass., 1946, p. 143 (comentario en las pp. 79 y 207-208).

[58] Alfonso X, cantiga 292, en *id.*, *Cantigas de Santa María*, cit., vol. III, p. 103: «E quand'algũa cidade / de mouros ya gãar / ssa omagen na mezquita / põya eno portal».

[59] París, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 2873 (siglo XIII), f. 2r: «In quadam ecclesiola beata Virgo Maria quandam habens imaginem de ligno venerabilem. Hanc ad fores ecclesie ponebant ville incole ut ab intrante populo largiretur oblatio quo suam ecclesiolam redintegrarent dirutam». Sobre el milagro, véase A. Poncelet, «Miraculorum B. V. Mariae quae saec. VI-XV latine conscripta sunt index postea perficiendum», *Analecta Bollandiana* XXI (1902), pp. 241-360, en concreto 274, n. 447.

[60] A. Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma, 1981, pp. 524-529.

el siglo xi, de una parecida autonomía de culto se encuentra en la *Vida* de santo Domingo de Sora (†1031), donde se alude a la práctica, por parte de los fieles, de contemplar, abrazar y besar un icono suyo en un lugar diferente de su sepulcro[61].

La promoción de un fenómeno de veneración mediante el recurso a representaciones figurativas se desarrolló a veces según modalidades más o menos nobles; indudablemente, en el Trecento tardío, a los ojos de algunos la multiplicación de frescos que representaban como santos a personas pías públicamente veneradas pero todavía no canonizadas, se consideraba como un grave síntoma de la corrupción de las costumbres; tanto es así que Franco Sacchetti, en un célebre pasaje de su epistolario, condenó la ligereza con que los pintores atribuían la aureola, más que la corona radiada, a los simples beatos[62]. Indudablemente, la explotación figurativa propiamente dicha en las iglesias de la época no siempre debía de estar sujeta a un control atento y, a veces, estaba incitada por motivaciones no del todo honestas.

No por casualidad, la explotación de las imágenes sagradas con fines de lucro, o más bien de estafa, se describe en términos explícitos en el mismo siglo xiv, cuando los pasos de los Apeninos umbro-marquianos eran frecuentemente, recorridos por peregrinos o falsarios tales que, valiéndose de obras figurativas, incitaban a las poblaciones locales a dar copiosas limosnas. En Visso, como nos relata una crónica de principios del siglo xiv, pasó un día un viandante que llevaba una estatua de la Virgen, pero le salió mal la jugada; éste, en efecto,

> la hizo ver y besar, y la Virgen hacía gracias y milagros a todos y fue llevada a la iglesia, pero cuando la quiso volver a coger, no pudo moverla [...] y ella se quedó con nosotros y el peregrino se murió al día siguiente[63].

La aparición de fenómenos carismáticos alrededor de símbolos sagrados se hace extremadamente frecuente en el transcurso del siglo xiv, y los aprovechados se volvieron particularmente avispados durante la gran peste de 1348; un poco más al sur de Visso, el campo alrededor de L'Aquila se vio invadido por una compañía de estafadores que llevaba de paseo, cargándola sobre los hombros, una efigie considerada milagrosa de la beata Matia Matelica. Este episodio fue descrito por el cronista-poeta Buccio de Ranallo como la enésima demostración de las tendencias idolátricas y supersticiosas del vulgo:

> No hay niño al que se pueda engañar tan fácilmente,
> digo, como es al pueblo, a quien lo quiere hacer,
> que el hombre lo cree como yo hago fábulas;

[61] J.-M. Sansterre, «Un saint récent et son icône dans le Latium méridional au xie siècle: à propos d'un miracle de Dominique de Sora», en R. Dostálová y V. Konzal (eds.), *Stephanos. Studia Byzantina ac Slavica Vladimiro Vavrínek ad annum sexagesimum quintum dedicata*, Praga, 1995 (= «Byzantinoslavica» 56), pp. 447-452.

[62] Cf. Sacchetti, «Lettere», en *id.*, *I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti inediti o rari di Franco Sacchetti*, ed. O. Gigli, Florencia, 1857, pp. 215-216.

[63] P. Pirri, *La Chiesa collegiata di S. Maria en Visso*, Rocca San Casciano, 1912, p. 3.

y tales cosas creyeron que es feo de contar.
Creían que en el mar se hizo el camino,
pero que un sendero (calle) en el cielo aparecía;
tanto era visitada una santa Maria,
¡beatos aquellos que los paños tocar le podían!
La admiraban y en hombros la llevaban;
quien le daba anillos y quien le daba dinero,
quien le daba guirlandas y quien paños le llevaba;
no se podía contar la gente a la que estafaron[64].

La relación personal con la imagen sagrada

El culto colectivo de las imágenes podía llevar a excesos y abusos que los letrados de la época tachaban como características del pueblo llano; sin embargo, el uso de la figuración como instrumento de la oración y de las prácticas religiosas individuales era un fenómeno muy enraizado en la Baja Edad Media, hasta el punto de creerse insustituibles; los retratos de los santos ocupaban los espacios domésticos más íntimamente asociados a la vida privada, como el dormitorio, y constituían auténticos puntos de referencia en los momentos críticos de la existencia. El mercader florentino Giovanni di Paolo Morelli, por ejemplo, en el primer aniversario de la muerte de su hijo Alberto († 1406), afrontó la crisis del duelo haciendo penitencia en su habitación ante una tabla pintada de la Crucifixión y recitando las oraciones convenientes; el ejercicio de la mirada, que iba de Cristo a la Virgen y, después, a san Juan, provocó la reflexión sobre la acción redentora del Salvador, estimuló fuertemente la exteriorización del dolor y la efusión de copiosas lágrimas, e indujo al orante a creer que Jesús mismo era partícipe de sus sufrimientos, ayudándole así a encontrar consuelo. Al final de esta experiencia, que, en palabras de Juan, fue tan intensa como desgarradora, la reconquista de un equilibrio emocional se percibió como una respuesta que parecía susurrada por Cristo a través de la pintura:

> Y una vez dichas estas pocas palabras, me sentí confortado, y de la misericordia de Dios tomé esa confianza como si Él, a través de la voz de un ángel, me hubiera anunciado estas palabras: fiel cristiano, yo oigo contento tu oración y la de todos aquellos que en mí han tenido fe y esperanza. Y, como ves, yo quise ser crucificado en presencia del Padre para salvar a todos[65].

Una implicación psicológica tan profunda no se explica si no es en un contexto cultural en el que la actitud difundida hacia las imágenes les reconocía un papel de gran importancia en la expresión religiosa individual. Los trasuntos de los personajes sagrados constituían

---

[64] Buccio di Ranallo, *Cronaca aquilana di Buccio di Ranallo di Popplito di Aquila*, ed. V. de Bartholomaeis, Roma, 1907, pp. 145-146.

[65] Giovanni di Paolo Morelli, «Ricordi», en V. Branca, *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Milán, 1986, pp. 304-305.

sólo la contraparte visual de la oración, el punto de referencia hacia el que se dirigían las propias peticiones, el lugar delegado a la manifestación de las propias angustias y del propio agradecimiento; estaban llamados a personificar a Cristo, la Virgen o los santos según modalidades que iban mucho más allá de la simple «representación» y hacían de ésta la puerta de acceso a la esfera de lo divino, el medio con el que el fiel y el propio interlocutor celestial podían, efectivamente, comunicarse. A partir de los años cuarenta del Trecento, el beato Gerardo de Valenza fue venerado en la iglesia de San Francisco en Pisa, sobre todo por medio de una imagen suya pintada en el muro septentrional del edificio; enfrente de ella *–coram sanctum Gerardum–* sucedían las numerosas curaciones de ciudadanos que iban allí a encomendarse. Un día fue llevado a la fuerza un endemoniado, quien, a la vista de la efigie (con toda probabilidad un fresco) se curó inmediatamente y, cuando volvió en sí, preguntó quién era el hombre que estaba allí representado; cuando se le respondió que era fray Gerardo de Valenza, él, mirando fijamente a la representación, le dio las gracias y fue entonces cuando el beato se adueñó de él para anunciar con su voz que una mujer allí presente no sanaría nunca debido a su falta de fe[66]. El episodio pone en evidencia cómo la imagen podía constituir, también para el personaje representado, el medio para manifestarse en el *hic et nunc* de la dimensión humana.

La actitud devocional hacia las efigies de los personajes sacros había encontrado sus primeras formas de expresión en las prácticas ascéticas del clero regular; en los últimos años, numerosos estudios han hecho hincapié en la creciente complementariedad, a partir de los siglos XI-XII, entre visión extática y contemplación visual en la piedad monástica, y en el desarrollo de una percepción individualizada de la relación con lo divino, además de en la progresiva emancipación del culto de las imágenes del de las reliquias[67]. En ese periodo, los textos enfatizan cómo las obras figurativas no permanecen inertes cuando los fieles se dirigen a ellas en oración, sino que participan de la implicación emotiva activada por el proceso devocional; ya Bernardo de Angers, en un conocido pasaje de su *Liber miraculorum Sanctae Fidis* (redactado entre 1007 y 1029), describía la sensación sugerida por la estatua de san Giraldo de Aurillac, que, provista de ojos realizados en pasta vítrea, parecía responder con benevolencia a la mirada del observador[68]. Además de

[66] B. Albizi, «La leggenda del B. Gerardo Cagnoli O. M. (1261-1342) di Fra' Bartolomeo Albizi O. M. (†1351)», ed. F. Rotolo, *Miscellanea francescana* LVII (1957), pp. 368-446, en concreto 423.

[67] C. Frugoni, «Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi», en *Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca. Atti del convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale* (Todi, 14-17 de octubre, 1979), Todi, 1983, pp. 137-179; M. Boskovits, «Immagine e preghiera nel tardo medioevo: osservazioni preliminari», *Arte cristiana* LXXVI (1988), pp. 93-104; J.-C. Schmitt, «Rituels de l'image et récits de vision», en *Testo e immagine nell'Alto Medioevo. Settimane di studio del CISAM*, XLI, Spoleto, 1994, pp. 419-459; J. F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Nueva York, 1998; J.-M. SanSterre, «Le moine et le "miles" exaltés par l'humilité du Crucifié: à propos de deux miracles racontés au XIe siècle», *Revue belge de philologie et d'histoire* LXXVII (1999), pp. 831-842.

[68] Bernardo de Angers, *Liber miraculorum Sanctae Fidis*, libro I, cap. XIII, ed. L. Robertini, Spoleto, 1994, pp. 112-114. Entre los numerosos estudios sobre este texto, cfr. en particular J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développement (VIe-XVe siècle)*, París, 1989, pp. 171-194; A. G. Remensnyder, «Un problème de cultures ou de culture? La statue-reliquaire et les joca de sainte Foy de Conques dans le *Liber miraculorum* de Bernard d'Angers», *Cahiers de civilisation médiévale* XXXIII (1990), pp. 361-379; Schmitt, *Rituels de l'image*, cit., pp. 447-457.

sujeto de la experiencia perceptiva, la imagen se convertía en un auténtico modo de manifestación sensible del personaje sagrado; en las visiones y apariciones éste se mostraba en una forma reconocible a los ojos del contemplador, o sea, sobre la base de su representación iconográfica, como Bernardo nos cuenta a propósito de la misma santa Fe, que un día fue vista por un monje *in sacre imaginis specie*[69].

Las buenas maneras devocionales que los religiosos estaban obligados a observar con gran escrúpulo, comprendían la veneración de las imágenes llevada a cabo de manera reglada y respetuosa; la repetición fervorosa de actos rituales frente a los signos icónicos identificativos de lo sagrado se concebía así como una de las demostraciones más explícitas de la fe auténtica que animaba a un hombre de Iglesia. Según su biógrafo Hugo de Flavigny (principios del siglo XII)[70], el santo abad Ricardo de Saint-Vannes, en Verdún, tenía ya en su juventud la costumbre de recitar cada día ante el crucifijo oraciones que se iniciaban con los versos «Adoro te Christe crucem adscendentem et benedico te». El acto de la oración era siempre para san Ricardo un momento de gran intensidad emotiva, pero un día en el que, conmovido por la meditación sobre el sacrificio de Cristo, miró su imagen con los ojos llenos de lágrimas,

> oyó una voz que le decía: «Tú me has bendecido en la Tierra, yo te bendigo». Entonces, después de alzar la mano derecha, el que estaba representado en forma de cruz, lo bendijo.

En una serie de relatos similares, el retrato sacro servía como instrumento tangible de la manifestación de un signo de benevolencia desde lo alto, prodigado como premio por el singular fervor demostrado por el cristiano en el ejercicio de las prácticas de oración y automortificación; en el caso de Odón, amigo y cofrade de san Hugo en la abadía de Saint-Martin en Autun, la gran piedad que le embargaba se demostró con el milagro según el cual se le vio levitar ante la imagen de Cristo en la cruz, a la vez que esta última se inclinaba prodigiosamente hacia él. Como ha subrayado Jean-Marie Sansterre, el texto de este episodio no se dirigía tanto a describir una relación mística con la imagen, como más bien a marcar en términos eficaces la elevación espiritual *(exaltatio)* de aquel que sabe cristianamente humillarse[71]. Desde el momento en que la efigie se impone como contraparte insustituible de la oración, como el punto de referencia de la mirada, como el lugar al que dirigir la propia petición –solicitada de rodillas con las manos juntas–, la intensidad, la duración y la capacidad de aguante físico constituyeron el mejor modo para demostrar, ante Dios y ante los propios contemporáneos, la devoción personal; así, el poeta del siglo XIII Gautier de Coincy nos describe el prodigio acontecido a un monje que, recogido en oración ante una estatua de la Virgen durante horas, sintió cómo María misma le secaba el sudor de la frente[72].

---

[69] Bernardo de Angers, *Liber miraculorum Sanctae Fidis*, cit., libro I, cap. XXV, p. 127; Schmitt, *Rituels de l'image*, cit., p. 450.

[70] Hugo de Flavigny, *Chronicon*, libro II, cap. II, *PL*, CLIV, col. 200.

[71] Sobre el texto, que se remonta al siglo XI, y su interpretación cfr. Sansterre, *Le moine et le "miles"*, cit.

[72] Gautier de Coincy, *Les miracles de Nostre Dame*, libro II, n. 31, ed. V. F. Kœnig, vol. IV, Ginebra, 1970, pp. 412-417.

Por otra parte, a medida que las imágenes se implicaban en las prácticas personales de devoción, acababan por servir de estímulo a experiencias interiores más profundas. Hacia 1126, el monje Ruperto de Deutz dejó la impresionante descripción de un episodio extraordinario vivido por él: un día, recogido en oración en una capilla dedicada a la Virgen situada detrás del altar, tomó entre las manos un crucifijo y, mientras lo miraba y abrazaba, entró en éxtasis hasta el punto de sentirse al lado de Cristo en la cruz y de percibir claramente su beso en la boca[73]. El arrobo del que el objeto figurativo se convertía en instrumento y que se concebía en términos eróticos, estaba destinado a convertirse, en la Baja Edad Media, sobre todo en un *topos* de la mística femenina, como en el caso de santa Inés de Montepulciano, que durante la recitación de las oraciones ante el crucifijo, se enardeció tanto por el amor por su Esposo que se encontró abrazando y besando la imagen que estaba encima del altar, en un punto muy alto; con esto exterizaba, de modo prodigioso, el arrobamiento que la unía interiormente al Salvador[74].

De manera parecida, con el mayor énfasis en los aspectos soteriológicos y escatológicos del culto al Salvador y en estrecha asociación con el desarrollo de una actitud devocional hacia el misterio eucarístico, se multiplicaron también las visiones de tono dramático, en las que a la contemplación de la imagen acompañaba la percepción interior del sacrificio de Cristo; por ejemplo, Aldobrandesca de Siena, recogida ante el crucifijo, vio y bebió el borbotón de sangre que salía de su costado; en memoria de tal prodigio, mandó realizar una pintura en la que estaba representada la Virgen que tenía a Cristo muerto entre los brazos y acercaba los labios a sus heridas. Como ha observado Chiara Frugoni, lo que se activaba aquí era, en un intercambio recíproco entre experiencia contemplativa y tradición iconográfica, un proceso de identificación de la beata con el modelo de piedad femenina y maternal representado por la Virgen María[75].

La interacción, cada vez más estrecha en el transcurso del Trecento, entre la imagen y la visión se corresponde con la aparición de una sensibilidad religiosa que ponía el acento en la salvación individual, favorecía el desarrollo de una piedad interior y fomentaba el deseo de una relación directa e inmediata con lo sagrado. El trato asiduo con las obras figurativas, las meditaciones sobre ellas, su implicación más o menos cercana en las prácticas personales de oración y recogimiento dieron a los místicos un formulario visual capaz de estimular su imaginación; resulta significativo que, en este periodo, una iconografía de reciente difusión, pero de fuerte impacto emotivo, como es la representación de Cristo muerto saliendo de manera no natural del sepulcro y abrazado por María –una variante del tema que se ha solido denominar *Imago pietatis*–, llegara a ejercer su influencia en la experiencia extática de la santa franciscana Ángela de Foligno; un día –era Sábado Santo– se vio a sí misma en el sepulcro junto con el cuerpo exánime de Jesús y empezó a besarlo en el pecho y en la boca; después, como la Virgen, acercó la mejilla a la suya

[73] Ruperto de Deutz, *De gloria et honore Filii hominis super Mattheum*, cap. XII, ed. R. Haacke, Turnholt, 1979, p. 369. Sansterre, *Visions et miracles*, cit., subraya (en la nota 59) cómo la experiencia tuvo efectivamente lugar en relación con una imagen del crucifijo, contra la anterior afirmación de Schmitt, *La cultura*, cit., p. 25.

[74] Raimundo de Capua, *Vita beatae Agnetis de Monte Policiano*, en D. van Papenbroeck y G. Henschen (eds.), *Acta Sanctorum aprilis*, Amberes, 1675, vol. II, p. 794.

[75] Frugoni, «Le mistiche», cit., pp. 156-157.

y fue en ese momento cuando el Señor le dijo: «Antes de que yacieras en el sepulcro, te tuve así de cercana a mí». Al oír esta voz, la beata vio que sus ojos y su boca permanecían cerrados, y le inducía esa sensación de inquietud que, todavía hoy, nos parece sugerir la imagen material[76].

Por otra parte, el ejercicio de la mirada en relación con la efigie sagrada podía ser entendido como un instrumento para reprimir, en lugar de sublimar, el deseo sexual; una práctica ascética particularmente eficaz en este sentido consistía en tener los ojos constantemente puestos en la imagen, forzando los párpados en una innatural y agotadora inmovilidad. Era así como, por ejemplo, un joven fraile agustino, como se cuenta en el *Liber Vitasfratrum* de Jordanus de Sajonia, del siglo XIV, conseguía calmar el fuerte aguijón de la libido que lo atormentaba continuamente[77].

Imágenes de devoción y deseo de salvación

La implicación de los objetos figurativos en las prácticas devocionales no duró mucho como fenómeno circunscrito al perímetro de los monasterios y de los conventos. Los relatos de Cesario de Heisterbach sobre la parálisis de cuello que afectó a un hombre que, pasando ante la estatua de María, se había olvidado de inclinar la cabeza, o sobre la señora de Bruselas a quien la Virgen sonrió premiando su devoción, ponen de por sí en evidencia cómo el modelo monástico de respeto de las imágenes se transfirió pronto a los no clérigos[78]. Episodios de contemplación mística estimulada por la observación de una efigie sagrada nos resultan bien conocidos por los exponentes de la nueva santidad de extracción laica que caracteriza la Baja Edad Media italiana: uno es, por ejemplo, la beata Bona de Pisa, que vivió en el siglo XII, cuyas extraordinarias peripecias han llegado hasta nosotros por una *Vita* de los siglos XIII-XIV. Esta mujer pía, conocida por sus aventuradas peregrinaciones y las visiones de Cristo y del apóstol Santiago el Mayor, promovió el nacimiento de un nuevo lugar de culto, la iglesia de San Jacopo *de Podio*, en los alrededores de Pisa, donde se ganaban indulgencias idénticas a las de Santiago de Compostela, y se puso en veneración una imagen de Cristo que el Salvador mismo, en una aparición, le había concedido como premio a su fervor religioso. Un día que, hacia el atardecer, la beata se demoraba ante la preciosa efigie, ésta le habló, haciéndola palidecer; una señora que estaba presente corrió a advertir al monje Pablo, de la congregación benedictina de Pulsano, a la que pertenecía la iglesia, el cual, preocupado por el color de Bona, miró inmediatamente a la imagen y vio salir límpidas llamas, parecidas a rayos de sol. Fue entonces cuando dom Paolo preguntó a la beata:

---

[76] Sobre la visión de Angela, cfr. sobre todo Chiellini Nari, «La contemplazione e le immagini: il ruolo dell'iconografia nel pensiero della beata Angela da Foligno», en E. Mnestò (ed.), *Angela da Foligno terziaria francescana. Atti del convegno* (Foligno, 17-19 de noviembre, 1991), Spoleto, 1992, pp. 227-249, en concreto 247-248.

[77] Jordanus de Sajonia, *Liber Vitasfratrum*, libro II, cap. XXX, ed. R. Arbesmann y W. Hümpfner, Nueva York, 1943, p. 292.

[78] A. Meister, *Die Fragmente der Libri VIII miraculorum des Caesarius von Heisterbach*, Roma/Friburgo de Brisgovia, 1901, pp. 128-129.

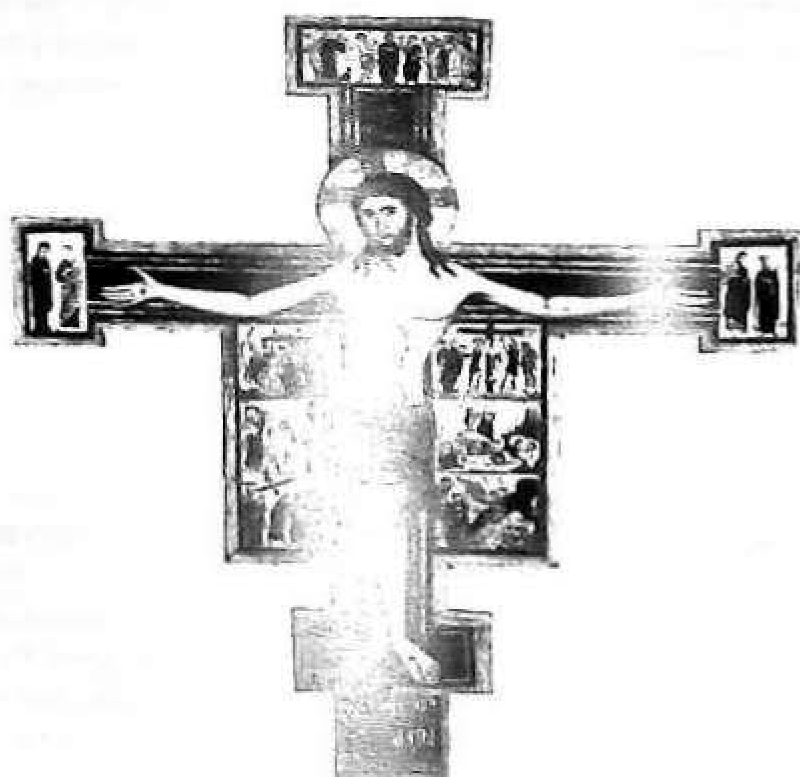


Figura 6. Pisa, cruz pintada, pintura sobre tabla, 1250-1260.

> «¿Por qué [...] os habéis puesto pálida? ¿Estáis pálida porque os ha hablado la imagen?» Ella no quería decirlo, pero más tarde la beata Bona le dijo al susodicho don Pablo: «He visto realmente y se me ha aparecido la imagen de la Trinidad *(forma Trinitatis)* tan extremadamente resplandeciente y luminosa que no podía de ninguna manera sostenerla»[79].

En una obra pictórica de mediados del Duecento encontramos un reflejo de la fama que las experiencias extáticas de Bona debieron de gozar en territorio pisano. Se trata de una cruz, que se puede datar hacia los años cincuenta o sesenta del siglo XIII, que se conserva en el Museo de Arte de Cleveland (fig. 6) y que muestra en la parte inferior una inscripción fragmentaria con el nombre del artista. Cristo, acompañado por una serie de escenas del ciclo de la Pasión, está representado vivo en un esquema compositivo que evoca modelos más antiguos; en concreto, los personajes sagrados representados en parejas y de cuerpo entero en los extremos del brazo horizontal recuerdan mucho las soluciones adoptadas en la cruz del Museo Nacional de San Mateo en Pisa (inicios del siglo XIII), conocida en la historia crítica como «cruz n.º 20». Si a la derecha, en uno de estos recuadros, se incluyó a la Virgen y san Juan Evangelista, a la izquierda aparece Santiago, el protagonista de tantas visiones de Bona, que presenta a la beata al Salvador sujetándola por la muñeca derecha. En otras palabras, en esta obra, que tiene muchas probabilidades de haberse realizado para la iglesia de San Jacopo *de Podi*, la jerarquización temática

[79] *Vita della beata Bona*, Pisa, Archivio Capitolare, ms. C 181, f. 43v.

que es característica de este tipo de objetos figurativos –de los que se ha subrayado la relación con la liturgia– fue alterada para subrayar su asociación con el culto de un nuevo santo; a Bona se la equipara con los testigos oculares de la Crucifixión, y su experiencia visionaria se traduce sintéticamente en términos pictóricos[80].

Para los laicos, como para los clérigos de la Baja Edad Media, los objetos figurativos se convirtieron, sobre todo, en medios de expresión de la propia sensibilidad religiosa, estuviera ésta animada por un deseo de plenitud espiritual o por demandas no tan elevadas, como satisfacer una necesidad material. En la percepción común cada vez era más frecuente que la distancia entre representación y representado se redujera y que terminara por investir a la imagen de una vida propia, o bien por concebir el modo de relacionarse con ella como en cualquier relación interpersonal, olvidando su naturaleza de objeto material e inerte. La literatura devocional llevaba a menudo a escena episodios en los que la diferenciación entre los dos planos se ignoraba deliberadamente; por ejemplo, en las *Cantigas*, la madre desesperada de un condenado a muerte quita la figura del Niño a la estatua de la Virgen, pensando que así obligaría a la Madre de Dios a darle a su hijo a cambio del suyo, como de hecho sucedió al poco tiempo[81].

Una historia ambientada en Speyer, Alemania, que tuvo una enorme difusión en las antologías latinas de milagros marianos, tenía, en cambio, como protagonista a un muchacho que, mientras la madre rezaba ante la efigie de la Virgen, tomó un trozo de pan y se lo tendió al Niño Jesús para que lo cogiera, diciéndole insistentemente en su lenguaje: «Come, ñam, ñam». Como la estatua seguía inerte, el niño, desesperado, empezó a llorar y a abrazar la figura de su coetáneo, hasta que Cristo le llamó con él al Paraíso: presa de una fiebre alta murió aquella misma noche. Significativamente, el texto especifica que el gesto del pequeño había sido estimulado por la iconografía que representaba a Jesús llorando[82].

Si la figuración sagrada, destinada a una implicación directa en las prácticas personales de oración, tendía a sugerir también en el plano formal un cierto impacto emotivo, debía conciliar sobre todo una tipología reconocible con la búsqueda de una belleza exterior, de una «decencia y honorabilidad» dignas de los personajes representados. Según un relato incluido en las antologías latinas de milagros, una estatua de la Virgen, con su bellísimo aspecto, había hecho brotar el amor en el corazón de un niño que, antes de jugar a la pelota en el atrio, había pensado poner a salvo el anillo que le había regalado su joven novia: nada más quitárselo, vio la estatua de la Virgen entronizada que estaba situada, casualmente, cerca de la puerta de la iglesia, y tuvo la idea de ponérselo en el dedo del Niño Jesús –extendido en el gesto de la bendición «ut mos est imaginum»–; impresionado todavía por la imagen de María, no pudo por menos que

[80] Para la fecha y la lectura iconográfica de la obra, cfr. J. H. Stubblebine, «A Crucifix for Saint Bona», *Apollo* CXXV, 1 (1987), pp. 160-165.

[81] Alfonso X, cantiga 76, en *id.*, *Cantigas de Santa María*, cit., vol. I, pp. 225-226; cfr. Guerrero Lovillo, *Las cantigas*, cit., lám. 85.

[82] J. Gil de Zamora, *Liber Mariae*, en F. Fita, *Estudios históricos*, vol. III, Madrid, 1885, pp. 248-249. Otras versiones del milagro se encuentran en Gautier de Cluny, *De Miraculis beatae Virginis Mariae*, *PL*, CLXXIII, cols. 1.383-1.384, y Guiberto de Nogent, *De pignoribus sanctorum*, libro I, cap. II, *PL*, CLVI, cols. 607-684; cfr. Poncelet, *Miraculorum*, cit., p. 350, n. 1.671.

decirle que su belleza superaba con creces la de su pequeña dama y que, por lo tanto, la prefería a ella[83].

Si la efigie de María estaba llamada a constituir el paradigma de una belleza femenina idealizada, el crucifijo debía estimular, sobre todo, la piedad y la meditación sobre la salvación y sobre el sacrificio supremo que la había hecho posible, o bien mostrarse «devoto», por usar el término más común en la lengua vernácula del siglo xiv. En 1399, durante el gran movimiento penitencial de los llamados «blancos», grupos de fieles que únicamente guiados por las imágenes sagradas se trasladaban de una ciudad a otra de la Italia centroseptentrional predicando la paz y el cese de las discordias intestinas, la compañía que se formó en Pistoia deliberó escoger como estandarte la efigie de Cristo en la cruz que mejor respondiera a las características de decencia y honradez resumidas por la palabra «devoto»; entre los muchos presentes en la ciudad fue escogido el crucifijo de Giovanni Pisano en la iglesia de Santa María en Ripalta (hoy en San Andrea), que combinaba la actitud dolorosa del cuerpo moribundo con un sentido de fuerte dignidad y compostura en el rostro; convertido al poco tiempo en objeto de devoción estable, pronto se le consideró, por su belleza y eficacia taumatúrgica, nada menos que obra de un discípulo de san Lucas[84].

La imagen y los confines de la realidad

En medida creciente, en el transcurso de la Baja Edad Media, los fieles de Occidente reconocieron en las imágenes un aura de carisma basado, en primer lugar, en su naturaleza «liminal»; dondequiera que fueran situadas, al margen de las implicaciones jerárquicas de los espacios que las acogían, constituían un umbral entre la esfera del obrar humano y la dimensión ultraterrena. A través de ellas el personaje sagrado se mostraba a los ojos de su interlocutor, para manifestarle la propia presencia en el mundo y permitirle dialogar con él, un poco como si se asomase desde una ventana ideal al más allá o como si traspasase momentáneamente la línea que separaba el mundo del reino de la vida eterna.

La «liminalidad» de la efigie sacra venía señalada por el hecho de que vivía dentro de un espacio específico, definido por límites bien precisos que coincidían con márgenes más o menos elaborados. Este aspecto era inmediatamente evidente en el caso de las imágenes móviles, con su aislamiento del espacio circundante, un postulado de su naturaleza de objetos autónomos, de la introducción de marcos que recordaban el aspecto de ornamentaciones arquitectónicas como columnillas, capiteles, tímpanos y gabletes, capaces de sugerir la idea de que los personajes allí representados vivían en un ambiente que simulaba el aspecto de una iglesia y era, por consiguiente, inmediatamente reconocible como sagrado.

En el caso de las figuraciones ligadas a la decoración monumental, como las pinturas murales, el margen asumía un significado todavía más esencial. La representación aislada

---

[83] París, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 2873, f. 2r (véase *supra*, nota 59).

[84] Sobre el culto y las correspondientes fuentes, cfr. E. Neri Lusanna y P. Ruschi, *Santa Maria a Ripalta. Aspetti della cultura artistica medievale a Pistoia*, Florencia, 1992, pp. 10-11.

de un santo o de un episodio hagiográfico considerado especialmente significativo necesitaba el recurso de una delimitación exacta en el interior de un recuadro independiente, diferente de las secuencias que caracterizaban las composiciones narrativas, esas que la literatura medieval solía designar con el término *historiae*. En gran parte de los casos, una simple línea era suficiente para trazar el rectángulo dentro del cual el personaje celestial se exhibía a la mirada de sus devotos, pero su presencia no era por esta razón menos indispensable: ese mísero margen, de hecho, constituía la auténtica demarcación entre dos modalidades de existencia complementarias y paralelas que, con todo, al menos teóricamente, no podían amalgamarse, ni mucho menos contaminarse entre ellas: por una parte, estaba la tierra, la materia, el campo de batalla de la muerte y del pecado, el coto de caza del demonio, el reino de lo transitorio y de lo finito; por la otra, se abría el camino hacia las alturas celestiales, hechas de luz, atemporalidad, belleza, sabiduría y santidad infinita.

Un fragmento infinitesimal del reino de los cielos se le abre inesperadamente al observador ante un panel pintado al fresco que encierra a su interlocutor ultraterreno; en virtud de eso constituye una *ymago*, o sea, la representación de una personaje sagrado en la gloria de su existencia santificada por la visión de Dios, que lo abstrae idealmente de toda determinación histórica, geográfica y cultural. Los seres impuros, a menos que no sirvan para ilustrar el poder divino, no son admitidos en el interior de este *espacio* delimitado por ese simple margen, que para ellos constituye un confín insalvable, en el sentido de que les permite sólo salir, pero no entrar. Ninguna imagen es más elocuente a este respecto que un fresco bizantino del siglo XII en la iglesia de San Nicolás del Techo *(Ayios Nikolaos tis Steys)* en el pueblo de Kakopetriá en Chipre (fig. 7). Se trata de una efigie conmemorativa de los Cuarenta Mártires de Sebaste, los soldados de la legión XII, acampados en Melitene, Anatolia, que, según una antigua leyenda, fueron condenados por el emperador Licinio a morir por congelación tras quedar expuestos desnudos a la intemperie en el frío invernal; es en esta situación en la que se les representa, castañeando los dientes e intentando cubrirse el torso con los brazos, mientras que Cristo desde lo alto hace descender sobre sus cabezas las coronas del martirio.

Sin embargo, a lo largo del margen izquierdo está sucediendo algo raro: uno de ellos ha retrocedido, sabe que sus perseguidores han preparado allí cerca, en las termas, un baño caliente y quiere ir a reconfortarse, renunciando a la gloria eterna por un momentáneo alivio corporal. Su salida del recuadro se realiza mediante el borde; al pintor le ha bastado con representar la parte baja de su cuerpo, cortada a la altura del abdomen desde la línea roja del marco, para señalar que este mísero apóstata está abandonando la esfera de lo divino para entrar de nuevo en el mundo, es decir, en el espacio que está fuera de la imagen sagrada y que es el mismo que compartimos nosotros, espectadores. Si ése sale, hay, sin embargo, otro que está preparado para ocupar en su lugar; es el guardián de las termas, que, impresionado por la firme voluntad de los demás soldados, ha decidido unirse a ellos para ganar la vida eterna; ya ha ultrapasado los confines del icono para ingresar triunfalmente, y está desnudo como un nadador que está listo para tirarse en medio del grupo de santos.

El fiel, que está habituado a expresar la propia piedad religiosa en diálogo con una imagen sagrada, como sucede cada vez más a menudo también en el Occidente tardomedieval, no desea otra cosa que ser partícipe de la realidad superior de la que la efigie se



Figura 7. Kakopetriá (Chipre), iglesia de San Nicolás del Techo (Ayios Nikolaos tis Steyis), naos, los Cuarenta Mártires de Sebaste, pintura mural, siglo XII.

hace portavoz. Para que este deseo se cumpla es necesario que una de las dos dimensiones irrumpa en la otra, o sea, que el observador o el observado atraviesen los confines del icono, realizando una especie de invasión en el campo del otro. Por parte del interlocutor celestial, esto se traduce en el asomarse más de lo debido fuera de la ventana desde la que se muestra; puede abandonar su compostura y, en vez de hacia Dios, dirigir por un momento la mirada a sus manos, hacia el mísero mortal que le dirige ansioso su súplica, como se ve, por ejemplo, en ciertas escenas del ciclo hagiográfico de santa Catalina de Alejandría en las que la santa está representada mientras recibe una tabla de la Virgen con el Niño de las manos de un santo eremita. Una pintura de Bernardo Daddi (o de su inmediato *entourage*), hoy en el museo de la Opera del Duomo de Florencia (fig. 8), ilustra todavía mejor el deseo del observador de recibir una recompensa a su propia súplica; una señora, acompañada por sus hijos, está representada ofreciendo un icono de la Virgen (la de la iglesia de Bagnolo, ligada a la historia del culto del santuario de la Impruneta), velas y cirios votivos, a cambio de la intercesión a favor de su alma que se espera que María cumpla en presencia del Hijo; la Virgen, que está viendo esta súplica recogida en un libro, está representada en el interior de un recuadro que, por la colocación y por la presencia de un grueso marco de madera, se entiende que es un retablo de altar, al mismo tiempo, constituye una ventana hacia el más allá; desde su esfera celestial extiende el brazo hacia fuera sumergiéndolo en el mundo para dirigir a su devota un gesto tranquilizador[85].

[85] M. Bacci, «*Pro remedio animae*». *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secc. XIII y XIV)*, Pisa, 2000, pp. 52, 225-226; *id.*, ficha 41, en G. Mariani Canova (ed.), *Luca evangelista. Parola e immagine tra Oriente*



Figura 8. Bernardo Daddi, familia en acción de encomendarse a la Virgen de Bagnolo, pintura sobre tabla, 1334.

Soluciones iconográficas de este tipo están destinadas a expresar las expectativas que los fieles proyectan cada vez más insistentemente hacia las imágenes sagradas; a su súplica, a la humillación y sumisión que manifiestan al postrarse ante ellas, al depositar ofrendas a sus pies, al pronunciar en su presencia oraciones y súplicas de intercesión tendrá que corresponder una benévola contraprestación por parte de sus protectores celestiales. En el Duecento tardío y en el Trecento, gran parte de la decoración figurativa de las iglesias está financiada por particulares que, sobre todo a través de legados testamentarios, buscan cumplir así una acción meritoria que valga su salvación en el mundo venidero; todo esto favorece el desarrollo de un filón iconográfico, que puede definirse como *pro anima*, destinado a manifestar visualmente el deseo personal de encomendar(se) a los personajes sagrados. Entre las varias maneras con que este concepto se puede transmitir figurativamente, el recurso a la representación de un individuo (más o menos caracterizado en sentido «retratístico») en actitud suplicante se revela, sin duda, el más eficaz.

No queda claro que este individuo deba ser siempre y en cualquier caso el que ha comisionado la obra; puede tratarse también de una figura de identidad indeterminada, que funcione simplemente como representante del espectador en el contexto de la imagen religiosa. Lo que cuenta, sobre todo, es la relación que consigue mantener con los personajes sagrados

e *Occidente*, catálogo de la exposición (Padua, 14 de octubre de 2000-6 de enero de 2001), Padua, 2000, pp. 318-321; L. R. Jones, «"Visio Divina?" Donor Figures and Representations of Imagistic Devotion. The Copy of the "Virgin of Bagnolo" in the Museo dell'Opera del Duomo, Florence», en V. M. Schmidt (ed.), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, New Haven, Conn./Londres, 2002, pp. 30-55.



Figura 9. Giotto, Asís, basílica de San Francisco, iglesia inferior, capilla de la Magdalena, historias de Lázaro y de la Magdalena, Teobaldo Pontano a los pies de la Magdalena, fresco, primer decenio del siglo XIV.

y que el que la mira valora sobre la base de su colocación y de sus dimensiones. Las soluciones más correctas prevén su ubicación en el exterior del recuadro, normalmente cerca del margen inferior, y sugieren una fuerte desviación de proporciones respecto al personaje sagrado al que dirige su gesto de intercesión; los más atrevidos, sin embargo, hacen que la efigie individual se vuelva arrogante y penetre en el ámbito de la imagen, que comience a crecer en altura y a dialogar cara a cara con sus interlocutores celestiales, hasta el punto de compartir sus mismos espacios y su condición privilegiada de entidad ultramundana[86].

El momento álgido de este proceso se alcanza cuando la figura del suplicante se convierte en la auténtica protagonista de la iconografía; sucede entonces que el icono se transforma en una escena que ya no ilustra la gloria de los personajes sagrados, sino su compromiso en asegurar a un individuo garantías de su suerte en el más allá; así, los santos se mueven como abogados en un tribunal para defender la causa de sus asistidos, la Virgen pierde su tradicional compostura y se apiada, Jesús muestra cada vez más su lado humano y aparece como un niño gracioso que se escabulle de los brazos de la Madre para bendecir al que le dirige su dolorida oración. Vemos cómo la articulación tradicional de la *ymago*, en su relación entre la representación frontal de un santo y el interior de un recuadro, se desquicia en el momento en el que su espacio es invadido por un intruso tan voluminoso como para robarle la escena; por ejemplo, en un fresco realizado por Giotto en la basílica inferior de Asís (fig. 9), el icono de María Magdalena está ocupado,

[86] Para un análisis detallado de estas temáticas, cfr. Bacci, «*Pro remedio animae*», cit., *passim*; *id.*, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Bari-Roma, 2003.

en gran medida, por el retrato del obispo Teobaldo Pontano, que, por dimensiones, es sólo un poco más pequeño que la santa. Delante de la mujer que simboliza, por antonomasia, la idea de la humanidad pecadora redimida por el sacrificio de Dios, el prelado se hace representar como un penitente franciscano que intenta desesperadamente beneficiarse de su protección. Este anhelo se expresa en la búsqueda, totalmente satisfecha, de contacto físico: ella le toma de la mano, guiándolo, un poco como una madre haría con su propio pequeño, hacia el reino de los cielos.

La autoridad de los iconos

Entre las imágenes sagradas que más frecuentemente provocaron el interés de los hombres del Occidente medieval, se consideran los objetos pertenecientes a una tradición cultural hacia la que se manifestaron, en el tiempo, tanto sentimientos de admiración incondicional, como actitudes de rechazo radical; me refiero a los iconos que, usados desde tiempos remotos en Bizancio o en los territorios que estuvieron en contacto con el Imperio oriental (entre ellos a ciencia cierta Roma y la Italia del sur), gozaron de un vasto consenso, sobre todo en el curso de los siglos XI al XIII, cuando no sólo se difundieron numerosos relatos de origen bizantino que describían episodios milagrosos en relación a pinturas de este tipo, sino que también se desarrollaron corrientes de pintura sobre tabla que recuperaban esquemas y técnicas de aquella antigua tradición.

Uno de los estímulos hacia esta recuperación, facilitada por la continuidad de un culto de los iconos en Roma, fue, por supuesto, la acción de la Iglesia, que, como ya se ha señalado, atribuyó a la figuración sagrada un valor histórico-documental que podía integrar las lagunas de los textos y ofrecer, por lo tanto, un cuadro más completo de los orígenes cristianos. En su célebre sermón del 6 de enero de 1304, en el atrio de Santa Maria Novella en Florencia, el dominico Giordano de Pisa insiste especialmente en este punto: la iconografía, que el mundo bizantino supo mantener y observar escrupulosamente durante siglos, desarrolló la función de transmitir hasta nuestros días la información sobre la dignidad y el aspecto de los personajes de la época evangélica y apostólica que ellos mismos quisieron, con tales medios, dejar a las futuras generaciones; aquellas «pinturas», que se conocían en Italia porque «vinieron de Grecia antiguamente», en realidad se remontaban todas a la actividad misma de los santos, «todas vinieron primero de los santos»[87].

Considerados depositarios de una tradición venerable, los iconos y, en general, el arte sagrado bizantino fueron pronto objeto de atención por parte de los occidentales, como nos permite entender la presencia de numerosas referencias a ellos en las descripciones latinas de Constantinopla y otros lugares sagrados en los siglos XI-XII[88]. Corolario de este

---

[87] E. Narducci, *Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'Ordine de' Predicatori*, Bolonia, 1867, pp. 170-171. Sobre el pasaje, cfr. A. Cutler, «La "questione bizantina" nella pittura italiana: una visione alternativa della "maniera greca"», en C. Bertelli (ed.), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milán, 1994, pp. 335-354.

[88] Cfr., por ejemplo, el *De Constantinopoli civitate* (fines del siglo XI), en K. N. Ciggaar, «Une description de Constantinople dans le "Tarragonensis 55"», *Revue des études byzantines* LIII (1995), pp. 117-140, en concreto 121-123.

interés era la apreciación de ciertos rasgos materiales de las imágenes sagradas de Oriente, como el carácter precioso –debido al frecuente empleo de materiales costosos y llamativos que las hacía parecer productos de joyería –y la auténtica «cualidad» artística, que encontramos, por ejemplo, en estas asombradas palabras del biógrafo del obispo Hildeberto de Lavardin (1056-1133) a propósito de un icono de orfebrería de san Demetrio llegado a Le Mans desde la Italia meridional:

> Había una tabla de oro en la que estaba puesto el icono de san Demetrio, realizada con admirable habilidad, cuya materia áurea era superada por la extraordinaria excelencia del extraordinario artificio[89].

Identificadores del icono como género de representación eran también ciertos elementos compositivos, como la presencia indefectible del *titulus*, que precisamente Ildeberto de Lavardin recordaba en un sermón suyo como ejemplo de la *sabiduría Graecorum*[90], y la representación de media figura, que ya Hugo de San Víctor, en la descripción del *arca Noe mystica* –tipo de representación simbólica e ideogramática del mundo y de la historia bíblica–, recomendaba usar para representar a los personajes sagrados, en concreto, las generaciones de la tribu de Ruben:

> Desde entonces a cada nombre le hago corresponder las relativas imágenes de media figura *(semiplenas)*, desde el pecho hacia arriba, así como a menudo se las suele representar sobre tablas, llamadas casi siempre por los griegos *eikonas*...[91].

Todos estos factores contribuían, por tanto, a hacer de los iconos un códice figurativo capaz de ofrecer al observador una correcta, legítima y decorosa reproducción del aspecto de un personaje sagrado; en este sentido, no hay que olvidar las palabras del obispo Durando de Mende, que da de la representación de medio campo una explicación en términos de oportunidades y decencia: no es buena cosa que de Cristo y de los santos se pinten también las partes inferiores del cuerpo, ya que son menos honestas, inducen a pensamientos «necios» y distraen de la contemplación de la naturaleza espiritual, que se concentra en la cara y en la mirada[92]. Por otra parte, una análoga oportunidad y decencia

---

[89] *Actus pontificum Cenomannis in urbe degentium*, en J. Mabillon, *Vetera analecta*, París, ²1723, pp. 273-335, en concreto 318. Para la fecha en la primera mitad del siglo XII del fragmento del texto que contiene el pasaje en cuestión, cfr. R. Latouche, «Essai de critique sur la continuation des "Actus pontificum Cenomannis in urbe degentium" (857-1255)», *Le Moyen Âge* XI (1907), pp. 225-273, en concreto 247-263. Sobre el contraste literario entre «arte» y «oro», cfr. J. Bialostocki, «Ars auro prior», en *id.*, *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Viena, 1988, pp. 9-13, sigue siendo obligada la referencia a M. Schapiro, «On the Aesthetic Attitude en Romanesque Art» (1947), en *id.*, *Selected Papers. Romanesque Art*, Nueva York, 1977, que, sin embargo, tiende a no enfatizar la implicación de las imágenes propiamente religiosas y cultuales en la esfera de la apreciación estética.

[90] Ildeberto de Tours, *Sermo in festo Assumptionis beatae Mariae et de laudibus eius*, *PL*, CLXXI, col. 628.

[91] Hugo de San Víctor, *De arca Noe mystica*, IV, *PL*, CLXXVI, col. 686.

[92] Durando de Mende, *Rationale divinorum officiorum*, libro I, cap. III, §. 2, ed. A. Davril y T. M. Thibodeau, Turnholt, 1995, p. 35.

se medía, en los hechos, sobre la base de la observación atenta de un bagaje relativamente codificado de fórmulas iconográficas y compositivas.

El carácter normativo de la pintura de iconos fue acogido precozmente por aquellos occidentales que, a partir del siglo XI, tuvieron un contacto más estrecho con el mundo bizantino; entre ellos, el monje Goscelin de Saint-Bertin († 1098) nos ofrece un testimonio extraordinario en la narración de un milagro realizado en su tiempo por san Agustín de Canterbury. Sabemos por él de un soldado danés que, habiendo encontrado trabajo en Constantinopla como guardia del *basileus*, se estableció en la ciudad, uniéndose en matrimonio con una noble griega, e hizo erigir una capilla en honor de Agustín que empezó a ser visitada por los residentes de origen inglés; en ella se puso un icono del santo titular, identificado por la inscripción «Agios Augustinos Anglorum Apostolus», que fue, sin embargo, dañado por una gotera que arruinó la superficie pictórica a la altura del ojo derecho. Un día el soldado partió a una peregrinación a Roma y Santiago, y tanto duró su viaje que la mujer, Eudocia, empezó a estar muy preocupada por él; para animarla, a menudo la visitaba una señora que era su comadre y homónima, y que la acompañaba frecuentemente a rezar en la capilla. Una vez, esta última, a la vista de la extraña imagen que mostraba un santo sin un ojo, dejó escapar una chanza de más: «Oh, Eudocia mía, ¡vuestro apóstol anglo es tuerto!».

A las justificaciones de la amiga, que la exhortaba a no reírse de ese santo que todo el mundo latino había conocido y venerado, la petulante señora, no atendiendo a razones, rebatió:

> Sea como sea, alábalo cuanto quieras, sigue estando tuerto. Yo me fío más de lo que veo que de lo que siento: ¿a quién podrá proteger este que ha tolerado que se profanara su propio aspecto?

El retrato sagrado no admitía imperfecciones físicas; un santo representado sin un ojo no podía más que mover a risa, lo que evidentemente no era admisible. Esa noche misma Agustín, furioso, se presentó en sueños a su escarnecedora «en la forma de su imagen vista el día anterior, pero bellísima e iluminada por la misma luz en los dos ojos»; tras regañarla ásperamente por haberlo ridiculizado, la castigó volviendo contra ella sus inoportunas palabras, o sea, haciéndole perder el don de la vista. Después de esto, Eudocia se convenció de la santidad del apóstol de los anglos y predicó el culto por toda Constantinopla, mientras la amiga seguía invocando su intercesión para el retorno del marido. Agobiado por las intensas oraciones de ésta, san Agustín se apareció de nuevo, rodeado de luz ultraterrena, a la señora ciega y le dirigió estas duras palabras:

> No por mérito tuyo, sino por la intervención de tu comadre [...] vengo ahora a ti [...] Anuncia mañana a tu amiga de parte mía que llame a un pintor y le haga restaurar mi icono; y esto en señal del hecho de que su marido, por el cual ha estado angustiada como por un muerto, dentro de los próximos quince días volverá a ella feliz e ileso...

El equilibrio roto por una gotera se recomponía así con la restitución de la imagen a esa decencia, ese decoro que, en el plano iconográfico y formal, debía sugerir el aspecto

glorioso de los santos y estimular a los observadores a una compostura respetuosa y devota. Así el icono, una vez restaurado en el aspecto que le convenía, fue debidamente venerado por su antigua detractora encendiendo más velas[93].

Para los bizantinos, que en nombre de ellas habían tenido que atravesar el desgarrador periodo de la querella iconoclasta, prestar los debidos honores a las imágenes sagradas constituía una norma de las buenas maneras, indicativa de por sí de la fe que animaba a un individuo; la familiaridad con los iconos era tal que, ya en los siglos XI y XII, era frecuente su presencia en el espacio doméstico y se iban difundiendo tipos iconográficos que interpretaban las nuevas corrientes de una piedad interiorizada de la época, entre ellas representaciones de tono soteriológico como la crucifixión, el *threnos* o la imagen de la Virgen como mediadora de la humanidad. Tras el al incidente ocurrido con la delegación papal en Constantinopla del 1054, que dio lugar al cisma, la falta de respeto hacia las sacras efigies fue señalada por algunos autores como indicio del incumplimiento por parte de la Iglesia latina de las buenas costumbres heredadas de la Antigüedad cristiana; el patriarca Miguel Cerulario, en la carta que dirigió a su colega antioqueno Pedro para informarle de la ruptura producida, afirmó, con cierto anacronismo, que los occidentales se mantenían fieles a un credo iconoclasta[94]; unos decenios más tarde, un panfleto antilatino que circulaba falsamente atribuido a Focio, sostenía que en el mundo occidental existía sólo una forma distorsionada del culto de las imágenes, que se valía de esculturas y no de pinturas, y que sobre todo aceptaba únicamente el esquema de la crucifixión en cuanto forma de representación de la cruz, esa cruz que era objeto de veneración supersticiosa en diferentes circunstancias, como durante el uso pascual de los sepulcros[95].

Por parte romana, las acusaciones trataban de sacar a la luz una tendencia a la idolatría de los fieles griegos. Para el erudito pisano Leone Tusco, que hacia los años sesenta del siglo XII compuso en Constantinopla un tratado antigriego, la actitud supersticiosa del culto bizantino de las imágenes se revelaba sobre todo en su empleo personal y privado; en especial era objeto de condena la difusión de los altares domésticos o el uso de los iconos como auténticos sustitutos de los personajes sagrados, por ejemplo, en el papel de madrinas durante las ceremonias de bautismo[96].

El doble impulso de atracción y rechazo hacia los iconos, como hacia los demás objetos sagrados del culto bizantino, estaba destinado a manifestarse de modo dramático durante las campañas bélicas que llevaron al enfrentamiento directo de ambos

---

[93] Para el texto, véase Goscelin, *Vita maior S. Augustini Cantuariensis*, caps. LV-LVII, en D. van Papenbroeck y G. Henschen (ed.), *Acta Sanctorum maii*, vol. VI, Amberes, 1688, p. 410. Sobre los ingleses en Constantinopla en el siglo XI, véase K. N. Ciggaar, «L'émigration anglaise à Byzance après 1066», *Revue des études byzantines* XXXII (1974), pp. 301-342; *id.*, «Réfugiés et employés occidentaux au XIe siècle», *Médiévales* XII (1987), pp. 19-24. Cfr. también Sansterre, *Entre deux mondes?*, cit., pp. 1.036-1.037.

[94] *PG*, CXX, col. 793.

[95] J. Hergenröther, *Monumenta graeca ad Photium eiusque historiam pertinentia*, Ratisbona, 1869, pp. 65 y 69. Cfr. también el tratado antilatino de Constantino Sulbes *Τα αιτιαματα της Λατινικης εκκλησια*, (hacia 1204), en J. Darrouzès, «La mémoire de Constantin Stilbès contre les Latins», *Revue des études byzantines* XXI (1963), pp. 50-100, en concreto 72 y 74.

[96] M. Bacci, «La Vergine Oikokyra, Signora del Grande Palazzo. Lettura di un passo di Leone Tusco sulle cattive usanze dei Greci», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* serie IV, III (1998), pp. 261-279.

mundos. En el tiempo de la conquista normanda de Tesalónica, el 24 de agosto de 1185, la soldadesca se interesó, sobre todo, por los revestimientos metálicos de las imágenes sagradas, destruyendo las que no tenían ornamentos; en el ejército estaban presentes, por otra parte, individuos que, por lo que nos cuenta el obispo Eustacio, no escondían su desprecio hacia ese género de objetos[97]. En la toma de Constantinopla, en 1204, animados por sentimientos de revancha, los cruzados infligieron a la ciudad «de oro y mármol», como se definía a menudo, un terrible saqueo que humilló al clero griego y causó gravísimos daños al patrimonio artístico; la gran iglesia de Santa Sofía se llenó de mulos y caballos que la cubrieron de excrementos, una prostituta traspasó el umbral del iconostasio y bailó obscenamente en el espacio sagrado, los vasos sagrados y los ornamentos del altar («una cosa muy infrecuente en su arte») fueron fundidos para hacer pendientes y cinturones, las vestimentas y los paramentos litúrgicos fueron transformados en vestidos profanos, los mármoles y las columnas se reutilizaron como materiales de construcción. Los iconos sagrados no corrieron mejor suerte: algunos sacerdotes latinos, en clara demostración del propio desprecio por sus correligionarios griegos, los hicieron poner en el suelo y los pisaban durante la liturgia; un cardenal hizo que se patearan; algunos fueron quemados enteros o en pedazos, otros se usaron en la decoración de estancias privadas y algunos, incluso, sirvieron para revestir paredes, reparar sillas o utilizarse como arnés para los caballos. A una de las largas tablas horizontales que coronaban el epistilo del iconostasio, que, como a menudo sucedía, mostraba una secuencia de escenas pertenecientes a una narración hagiográfica o al ciclo evangélico, se le practicaron grandes agujeros de manera que pudiera ser utilizada como letrina de un hospital[98].

Semejante ambivalencia entre aprecio incondicionado y supremo desprecio en relación con las imágenes de la Iglesia ortodoxa se observa igualmente, si dirigimos nuestra atención a la actitud que al respecto tuvieron los pueblos de fe islámica. Las tierras cosmopolitas de Oriente Medio vieron durante siglos la convivencia de cristianos y musulmanes, divididos ambos en corrientes y sectas diferentes, cada uno con sus propios usos y costumbres religiosos; la familiaridad con los objetos sagrados ajenos, a pesar de las manifestaciones periódicas de recíproca intolerancia, fue en cualquier caso un hecho real. No puede, por tanto, maravillar que el califa de Bagdad al-Mutawakkil (847-861) demostrase un extremo interés por las iglesias cristianas y sus maravillosas pinturas, o que el «icono en la iglesia» se convirtiese en la poesía árabe en paradigma de belleza en las composiciones amorosas[99]. Además de la calidad estética, la autoridad de la tradición pictórica bizantina, entendida como una antigua forma de transmisión documental las facciones terrenales de personajes célebres, podía ser reconocida y apreciada por observadores islámicos. El viajero Ibn Battûta (1304- hacia 1368-1377), por ejem-

[97] Eustacio de Salónica, *La espugnazione di Tessalonica*, ed. S. Kyriakidis, Palermo, 1961, pp. 108-109, 114.

[98] La descripción más rica de estos episodios la ofrece Costantino Stilbes, cfr. Darrouzès, *La mémoire*, cit., pp. 83-85.

[99] Sobre el tema, cfr. las fuentes recogidas por J. Nasrallah, «La peinture monumentale des Patriarcats Melkites», en V. Candea (ed.), *Icônes melkites*, catálogo de la exposición (Beirut, 16 de mayo-15 de junio de 1969), Beirut, 1969, pp. 67-84.

plo, nos cuenta que había visto en una iglesia de Kerč, en Crimea, un fresco que representaba a un árabe con la cabeza cubierta con turbante y un sable en su cintura; despertada su curiosidad, preguntó a un monje quién era y, si bien éste le respondió (como es más que probable) que se trataba del profeta Elías, pronto entendió que se encontraba ante una imagen de Alí, el califa mártir venerado por los chiíes, del que desde el siglo XIII existía sin duda una iconografía en la miniatura persa[100].

Aunque tampoco hayan faltado en la Edad Media episodios de intolerancia, fue sobre todo con la ruptura de los equilibrios interétnicos e interconfesionales, provocada por la irrupción de los ejércitos cruzados en Tierra Santa cuando se multiplicaron los actos vandálicos contra las imágenes de los santos, ya que, dañándolas, se sabía que se humillaban los símbolos tangibles de una cultura que a su alrededor encontraba puntos de unión y consenso. Durante el asedio cruzado de Antioquía de 1098, los turcos nobles, como represalia, se adueñaron de un venerable lugar de culto cristiano, la iglesia metropolitana de San Pedro, y se pusieron a revestir de cal todas las imágenes de las paredes; el patriarca consiguió, sin embargo, que se salvara el gran Cristo que estaba puesto en lo alto, *in medio tabulati coeli*, o sea, en el arquitrabe del iconostasio o sobre un ciborio de madera. Reunidos después en consejo en el edificio «porque era bellísimo y decorado con un admirable pavimento», muchos de ellos se sintieron molestos por la mirada intensa que el *Pantokrator* parecía dirigirles desde lo alto. «¿Qué haces aquí, estúpido?», gritó uno de ellos, «¿tus hombres nos asedian ahí fuera y tú estás aquí mirándonos? Por supuesto que no te queremos ni a ti ni a tus hombres»[101]. Cuando poco después los cruzados entraron en la ciudad, la población local les acogió mostrándoles los iconos de aquellos que habían propiciado la victoria; al cabo de un tiempo se inició la reconstrucción y se inspeccionaron las diferentes iglesias para ver el estado en que se hallaban, y se descubrió que los turcos, antes de poner la cal, se habían lanzado contra las efigies de los personajes sagrados, golpeándoles en los ojos «como si hubieran sido personas vivas»[102]. Como han subrayado a menudo los estudios de David Freedberg, esa actitud, que los turcos habían mostrado incluso más a menudo en la fase de las conquistas otomanas, tenía sólidas raíces psicológicas y es frecuente, hasta el día de hoy, en los episodios de vandalismo contra las obras de arte[103].

---

[100] Ibn Battûta, *Voyages d'Ibn Batoutah*, texto árabe acompañado de una traducción de C. Defrémery y B. R. Sanguinetti, París, 1853-1858, vol. IV, pp. 355-356. Sobre la iconografía de Mahoma, 'Alí y Hussein, cfr. M. V. Fontana, *Iconografia dell'«Ahl al-Bayt». Immagini di arte persiana dal XII al XX secolo*, Nápoles, 1994.

[101] Continuador de Tudebodo, *Historia peregrinorum*, cap. LXI, en *Recueil des historiens des Croisades. Historiens Occidentaux*, París, 1844-1895, vol. III, p. 195.

[102] Alberto de Aquisgrán, *Historia hierosolymitana*, libro V, cap. I, en S. de Sandoli (ed.), *Itinera Hierosolymitana crucesignatorum (saec. XII-XIII)*, Jerusalén, 1979-1984, vol. I, p. 262.

[103] D. Freedberg, *Iconoclasts and Their Motives*, Maarssen, 1985; *id.*, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago/Londres, 1989 [ed. cast.: *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 2009].

Imágenes y lugares santos: el arte como elemento de la topografía sagrada

La Tierra Santa que se vieron gobernando los cruzados, estaba llena de lugares sagrados comunes a las tres religiones abrahámicas; a menudo, surgían uno al lado del otro, se confundían e incluso llegaban a coincidir. La presencia de las imágenes era, sin ninguna duda, uno de los principales rasgos distintivos que saltaba inmediatamente a los ojos de musulmanes y hebreos; no por casualidad al rabino español Samuel bar Simson, que visitó Palestina en 1210-1211, le molestó la presencia de un edificio cristiano en el monte de los Olivos –el mismo lugar que Salomón había contaminado con la construcción de altares idolátricos (Primer Libro de los Reyes 11, 7) y que Josías había después purificado (Segundo Libro de los Reyes 23, 15)–, pero a la vez le complació considerar cómo aquella tierra sagrada no había soportado las estatuas de piedra que los no circuncisos habían erigido allí, haciéndolas derrumbar junto a la entera iglesia de la Ascensión[104]. En esta actitud estaba completamente de acuerdo con la tendencia del pensamiento hebreo que reconocía en la figuración religiosa una desagradable práctica supersticiosa; baste aquí evocar el pasaje del «ídolo monstruoso» que Yehuda ben David ha-Levi (hacia 1107-1181), más conocido con el nombre cristiano de Hermann de Colonia, reconoció en una representación del crucifijo[105].

Los autores musulmanes, a su vez, aunque aprecian el decoro de los edificios sagrados de los cristianos de Oriente desde un punto de vista estético, no pueden por menos que horrorizarse cuando constatan que la dignidad de un lugar suyo de culto ha sido arruinada por los infieles con la introducción de obras figurativas; en general, se revelan interesados por la pintura de ascendencia bizantina y muestran una sustancial aversión hacia la decoración arquitectónica y las estatuas tridimensionales usadas por los conquistadores francos. La Cúpula de la Roca y la mezquita al-Aqsâ de Jerusalén, que, para desconcierto de todo el islam, habían sido convertidas en iglesias por los cruzados en el siglo XII, alojaban numerosas imágeŠnes sagradas que no dejaban de suscitar fuerte contrariedad entre los peregrinos árabes y persas. Uno de ellos, 'Usama ben Mundiqh, quedó turbado por la presencia en el templo de una imagen de la Virgen con el Niño. En el momento de la reconquista de las ciudades cruzadas, uno de los actos simbólicos de reafirmación de dominio estaba representado, en las iglesias reconvertidas en mezquitas, por la destrucción de las estatuas de Cristo y su sustitución por un *mihrab*[106].

Por el contrario, los visitantes cristianos se sentían especialmente atraídos por las imágenes que decoraban los principales edificios de culto de Palestina. Para los peregrinos, en virtud de su trato con las Sagradas Escrituras, se hacía especialmente revelador

---

[104] E. Carmoly, *Itinéraires de la Terre Sainte des XIII*e*, XIV*e*, XV*e*, XVI*e* et XVII*e* siècle, traduits de l'hébreu*, Bruselas, 1847, p. 128.

[105] J.-C. Schmitt, «La question des images dans les débats entre Juifs et Chrétiens au XIIe siècle», en S. Burghartz (ed.), *Spannungen und Widerspruche. Gedenkschrift für František Graus*, Sigmaringen, 1992, pp. 245-254.

[106] Para estos y otros ejemplos, cfr. C. Hillenbrand, *The Crusades. Islamic Perspectives*, Edimburgo, 1999, pp. 285-291 y 308.

encontrar una confirmación figurativa de los propios conocimientos en los lugares mismos que habían sido teatro de la historia bíblica y evangélica. La visita del Santo Sepulcro estaba marcada por una serie de escenas que remitían a los momentos de la Pasión, a partir del mosaico de la Anástasis (descenso a los Infiernos), perteneciente a la reconstrucción bizantina de 1048-1049, que en época cruzada (hacia 1149) fue reutilizado como imagen epónima del edificio dedicado al recuerdo de la Resurrección en el nuevo ábside oriental de la Rotonda[107]. Para quien entraba en la capilla del Sepulcro, las representaciones del entierro y de las piadosas mujeres remitían inmediatamente a los hechos que allí se habían consumado; una vez entrado en el lugar del Calvario, el devoto no tardaría en reconocer los episodios precedentes de la Crucifixión y el Descendimiento. La función ilustrativa de los mosaicos estaba, además, reforzada por elegantes inscripciones latinas que explicaban el contenido e invitaban a los observadores al recogimiento; la efigie de Cristo crucificado, que se repetía en más puntos, intentaba evidentemente suscitar la participación emocional de los presentes, como sugerían los versos que acompañaban a una que decoraba la puerta existente entre el claustro de los canónigos y la iglesia[108]. No obstante, estas imágenes podían asumir un valor espiritual más evidente en virtud de su implicación, además de en el espacio, en el tiempo sagrado, o bien en los eventos rituales más importantes del año litúrgico; el Sábado Santo, que en la basílica del Santo Sepulcro asumía evidentemente un valor excepcional, culminaba cada año con la ceremonia ortodoxa del «fuego sagrado», que consistía en el milagro de una vela que se encendía de forma espontánea; por lo que nos cuenta una fuente cruzada del siglo XIII, el rayo de sol que a la hora nona iluminaba el brazo del arcángel Gabriel, pintado en el ciborio que dominaba el lugar de la sepultura de Cristo, marcaba el inicio de aquel prodigio[109].

La función mnemónica de las imágenes en los edificios de Tierra Santa era muy apreciada por los peregrinos. Gracias a estos reclamos «in pictura et supercriptione», Juan de Würzburg, que visitó Palestina alrededor de 1160, fue capaz de verificar la asociación de los lugares de culto con los sucesos de la historia sagrada y de encontrar una respuesta convincente a ciertos detalles que en los textos seguían ambiguos: la presencia de doce figuras en el mosaico de Pentecostés, en la iglesia del monte Sión, le enseñó, por ejemplo, que tal debía de ser ya el número de los apóstoles cuando bajó sobre ellos el Espíritu Santo[110]. Evidentemente, la asociación con los lugares más sagrados del mundo cristiano garantizaba a estas representaciones un carácter normativo; de la observación de las escenas que representan los principales acontecimientos evangélicos, los visitantes más sagaces podían obtener estímulos suficientes de reflexión sobre el significado de ciertas iconografías tradicionales; el mismo Juan, ante la Crucifixión en la capilla del Calvario, se planteó el problema de la legitimidad o no de la inserción en la colina bajo la cruz –representación del Gólgota (fig. 10)– de la calavera de Adán, bautizado por la sangre de

[107] J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge, Mass., 1995, p. 230.

[108] Teodorico, *Libellus de locis sanctis*, cap. IX, en R. B. C. Huygens (ed.), *Peregrinationes tres. Saewulf, John of Würzburg, Theodericus*, Turnholt, 1994, p. 153; en la inscripción ponía: «Aspice qui transis, quia tu mihi causa doloris: / pro te passus ita, pro me tu noxia vita».

[109] Anónimo de Rothelin, *La sainte cité de Iherusalem*, en *Recueil*, cit., vol. II, p. 508.

[110] Juan de Würzburg, «Itinerario», en *Peregrinationes tres*, cit., p. 127.

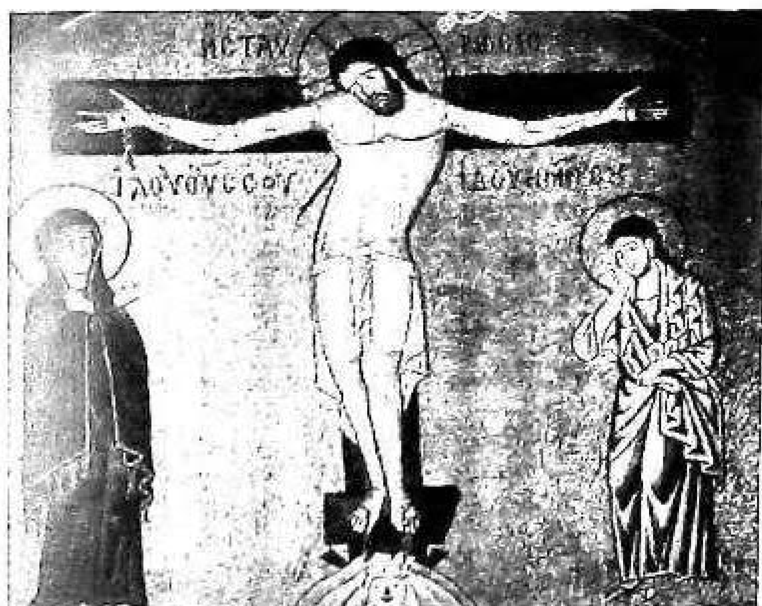


Figura 10. Hosios Lukàs (Grecia), *katholikon*, nartex, Crucifixión, mosaico, *ca.* 1050.

Cristo, objetando que por la Escritura se sabía que el progenitor había sido sepultado en Hebrón. Contra la identificación más corriente, proponía interpretar este detalle como una referencia alegórica a la victoria del Salvador resucitado:

> Por lo tanto, con el rostro humano deformado que se suele poner bajo los pies de la Cruz se quiere indicar la muerte y su destrucción, según las palabras del Señor: *Oh muerte, seré tu muerte*, o bien «tu destrucción»[111].

A su vez, con la atracción escritural y devocional se mezclaban curiosidad y apreciación estética. Según Guillermo de Tiro, el mismo Godofredo de Bouillon estaba tan fascinado por las iglesias y sus ornamentos que, una vez terminados los oficios, no quería nunca irse, sino que pedía explicaciones a los curas y «a aquellos que parecían tener algún conocimiento» sobre cada imagen y pintura con la que topaba, hasta el punto de causar notable fastidio a los propios compañeros de armas que, por su culpa, terminaban por llegar tarde a comer y encontraban la comida ya fría[112]. De igual manera que Juan de Würzburg, el peregrino Teodorico (hacia 1169) debía de estar animado por un interés no meramente religioso cuando redactó sus detalladas descripciones de los edificios de Tierra Santa, que nos ofrecen incluso la transcripción de las inscripciones más importantes y significativas. Fue, por ejemplo, con estos términos extremadamente puntuales y sugerentes con los que se expresó sobre los mosaicos del arco triunfal de la Rotonda y de las

---

[111] *Ibid.*, pp. 118-119. El anónimo continuador francés de Guillermo de Tiro, llamado Rothelin, observa cómo el detalle iconográfico constituye una peculiaridad de los crucifijos producidos en Tierra Santa; Anónimo de Rothelin, «Les saints lieux et le pelegrinage de la terre», en Sandoli (ed.), *Itinera hierosolymitana*, cit., vol. IV, p. 40.

[112] Guillermo de Tiro, *Historia Hierosolymitana*, libro IX, cap. II, ed. R. B. C. Huygens, Turnholt, 1986, p. 423.

paredes adyacentes, que se remontan con toda probabilidad a la reconstrucción de Constantino Monómaco en los años cuarenta del siglo XI:

> En verdad, la sección de la pared que está interpuesta entre el orden mediano y el superior resplandece en su técnica musivaria con un esplendor incomparable, mientras que en el lado frontal del coro, o sea, sobre el arco del santuario, se reconoce pintado, con la misma técnica pero de época antigua, el Niño Jesús hasta el ombligo, espléndido en su rostro alegre y pueril; a la izquierda se encuentra su Madre; a la derecha, en cambio, el arcángel Gabriel que profiere el muy conocido saludo, *Ave Maria gratia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui*; este saludo está escrito en latín y en griego alrededor del mismo Señor Cristo. Más adelante, en el lado derecho, están pintados en orden, con la misma técnica, los doce apóstoles, cada uno con un rollo (*eulogias*) relativo a los misterios cristológicos. Está en medio, sin embargo, el emperador Constantino, por el hecho de que, junto a la madre Elena, fue el fundador de aquella iglesia; está en una ventana no muy encajada en el muro, vestido con una *trabea* con magnificencia real. Detrás de los apóstoles está representado admirablemente también san Miguel. Sigue por el lado izquierdo la serie de los doce profetas, cada uno de los cuales dirige la mirada hacia ese hermosísimo Niño; ellos especifican las profecías que, inspiradas por Él, sujetan en las manos [consignas en los rollos]. En medio de ellos, en correspondencia con el hijo, está magníficamente representada la reina santa Elena[113].

Por lo que se veía, el peregrino comprendía los temas (aunque con algún error[114]), seguía las indicaciones dadas por la epigrafía, percibía las correspondencias internas y transversales de la composición, valoraba los aspectos técnicos, reconocía la mayor o menor antigüedad de los mosaicos, apreciaba su calidad y quedaba fascinado. Se trataba de una experiencia que, ciertamente, estaba estimulada y orientada por la excepcionalidad del lugar, por la relativa aura de exotismo que lo rodeaba y por el número de referencias a la narración evangélica que era capaz de suscitar; sin embargo, pertenecía ya con pleno derecho, y a todos los efectos, a la esfera del goce estético. Por otra parte, los peregrinos, aun impresionados y emocionados por estas imágenes, no dejaban de reconocer la belleza que las caracterizaba al igual que a los demás ornamentos preciosos de los edificios sagrados, incluso cuando, en el periodo mameluco, se había iniciado su inexorable decadencia; por ejemplo, fray Antonio Reboldi de Cremona, en Palestina entre los años veinte y treinta del siglo XIV, confesó que se había quedado profundamente impresionado por las inesperadas cualidades «temporales» de la basílica de Belén, como la variedad y la *curiositas* de las pinturas, la secuencia simétrica de las columnas, la

---

[113] Teodorico, *Libellus de locis sanctis*, cap. VI, en *Peregrinationes tres*, cit., p. 150. Sobre el programa de los mosaicos, cfr. Folda, *The Art of the Crusaders*, cit., p. 231; sobre el valor de las descripciones de Teodorico, C. Sauer, *Theoderichs Libellus de locis sanctis (ca. 1169-1174). Architekturbeschreibungen eines Pilgers*, en G. Kerscher (ed.), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Berlín, 1993, pp. 213-239.

[114] Muy probablemente identificó como una Ascensión el mosaico que representaba el Descenso a los Infiernos (Anástasis); cfr. B. Zeitler, «Cross-Cultural Interpretations of Imagery in the Middle Ages», *Art Bulletin* LXXVI (1994), pp. 680-694, en concreto 690-693.

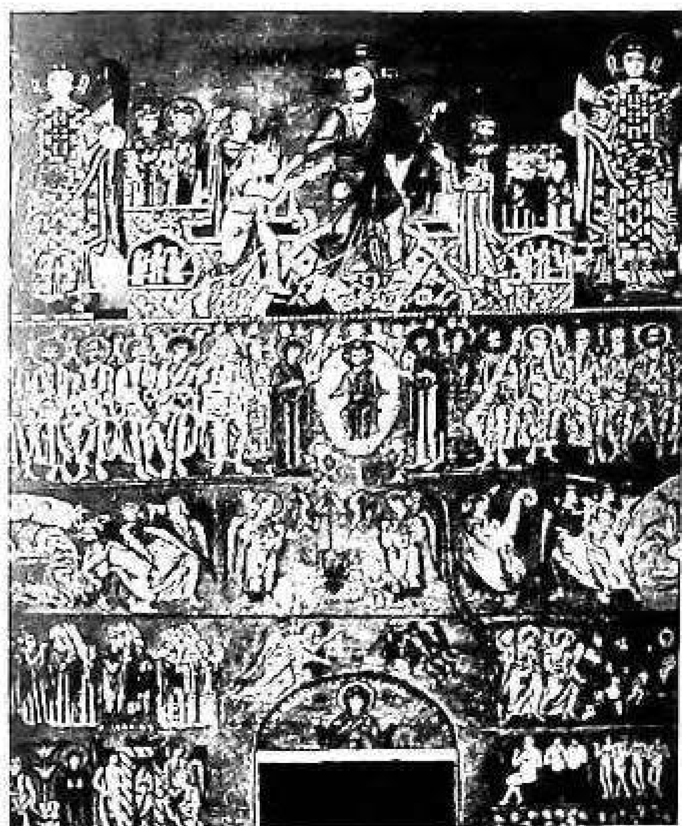


Figura 11. Torcello (Venecia), catedral de Santa María Assunta, contrafachada, Juicio Universal, mosaico, siglo XII.

belleza del pavimento y del techo plúmbeo, que superaban con mucho cualquier edificio de Europa[115].

Las obras de arte de las iglesias de Tierra Santa, sin duda, llevaban ventaja a los ojos de los fieles por participar del aura de sacralidad, autoridad y liminalidad de la que estaba revestida la misma topografía de Palestina y de los demás territorios (como Galilea y Egipto) donde Jesús de Nazaret y sus discípulos habían vivido y predicado. En estos lugares extraordinarios, las imágenes permitían ilustrar los episodios del relato evangélico que, precisamente, habían tenido lugar en ese punto y evocar a personajes que habían sido protagonistas de esos mismos episodios. En todos los casos, incluso donde éstos no estaban presentes, la fantasía de los peregrinos los reconocía en perfiles apenas insinuados, como las vetas del mármol o las marcas en la roca, casi como si hubieran sido producidas con esta finalidad por la mano invisible de Dios; había quien reconocía a Cristo en un relieve de la actual mezquita de Omar o sobre una roca conocida como «Saltus Domini» en Nazaret; a san Jerónimo, sobre el altar marmóreo de la Capilla del Portal en Belén; el cuerpo de santa Catalina, en una piedra que dominaba la cima del Gebel Ka-

[115] Antonio de' Reboldi, *Itinerarium ad sepulchrum Domini [1326, 1330]*, ed. R. Röhricht, *Zeitschrift des deutschen Palästina-Vereins* XIII (1890), pp. 153-174, en concreto 160.

trin, en el Sinaí[116]. La imaginación, en cualquier modo, venía a colmar las «lagunas» del paisaje sagrado, a ratificar el decoro, a explicitar el carisma.

Puesto que se creía que Cristo se comparecería con los apóstoles, al final de los tiempos, en el huerto de Getsemaní, los devotos tenían la costumbre de visitar ese paraje suburbano de Jerusalén manteniéndose en el lado derecho, es decir, la parte (a la derecha de Dios, es decir, a la izquierda del observador) reservada tradicionalmente a los justos en la escena del Juicio Final (fig. 11) y repitiendo continuamente la invocación «Jesucristo, déjame estar de esta parte, a mí y a mis parientes»[117]. En el paisaje real de Tierra Santa se proyectaba así, sobre la base de la propia experiencia figurativa, un espacio ideal modelado sobre los esquemas iconográficos tradicionales, de los cuales, con un poco de esfuerzo, los peregrinos podían por un día sentirse protagonistas.

---

[116] Para estos acontecimientos, cfr. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista*, cit., pp. 222-224.

[117] Niccolò da Poggibonsi, *Libro d'Oltramare (1346-1350)*, cap. LXXXI, en A. Lanza y M. Troncarelli, *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del Trecento in Terrasanta*, Florencia, 1990, p. 73.

Devoción

Michele Bacci

El término *devoción* alude a una experiencia de lo sagrado distinta de la que se expresa a través de las formas ritualizadas de la liturgia y que, por definición, no puede prescindir de la mediación de un sacerdote; en el acto devocional se manifiesta, en concreto, el deseo de cada individuo, y también de grupos familiares, corporaciones y comunidades enteras, de mantener una relación privilegiada con la esfera de lo divino, de relacionarse directamente con algunos protagonistas de la fe, de ligarse a ellos para conseguir beneficios y ventajas en el mundo terrenal así como, sobre todo, en el más allá.

Para obtener todo eso, es al devoto al que le toca dar el primer paso. Deberá demostrar a su interlocutor celestial que sigue una conducta digna, que renuncia al pecado, que se humilla, que se pone completamente a su servicio, en una palabra, que le ofrece la propia persona (este es el genuino significado del término devoción, que deriva del verbo *devoveo*, «hago voto», «me ofrezco»). Si en la Tardoantigüedad esta relación se entendía en términos de *amicitia*, que unía al protegido con su *patronus*, en el transcurso de la Edad Media, con el cambio de la estructura social, se entiende sobre todo como un estado de sumisión, como el que une el siervo al patrón, el vasallo al señor o el monje al abad; en el acto de subordinarse, cada uno obtiene a cambio, al igual que el fiel ante su interlocutor sagrado, protección y salvación.

Este tipo de ideas hace que la oración, la súplica, la petición de beneficios terrenales y espirituales se conciban como un acto bilateral, como una forma de diálogo e intercambio entre el personaje sagrado y sus fieles, que se identifican tanto con grupos de personas como con cada individuo. Para que la relación entre estos dos planos diferentes de la realidad pueda darse, se hace necesario el uso de objetos capaces de encarnar a los interlocutores celestiales a los que se dirigen los devotos; a tal fin se dedican sobre todo las imágenes, que cumplen esa misión de manera más eficaz que las reliquias y los lugares de peregrinación.

Es en el ámbito bizantino donde las efigies sagradas se imponen, por primera vez, como parte contraria privilegiada de la oración pública y privada. Especialmente, en la época posterior a la querella iconoclasta (730-787 y 815-843) se difunde en diferentes contextos el recurso a los iconos como símbolos compartidos, que sirven para estrechar los lazos entre una comunidad y un patrón celestial y, al mismo tiempo, consolidar las relaciones interpersonales dentro del grupo. La compleja ritualización del culto de la Hodighitria en Constantinopla, por ejemplo (lám. 1), responde a la voluntad de renovar continuamente, a través de la procesión semanal del martes, la relación privilegiada que mantienen la ciudad, la corte y el imperio con la Virgen María.

Las ventajas que derivan de una relación tan estrecha con la Madre de Dios se pueden reconocer, claramente, en ciertas situaciones de extremo peligro, como los asedios, cuando la población, atemorizada, se reúne alrededor de la imagen para implorar la ayuda celestial. El *topos* del icono que rechaza los ataques de los ejércitos enemigos, asociado en origen a la propia Hodighitria, y utilizado con posterioridad en incontables relatos de Oriente y Occidente (láms. 2-3), ilustra de modo elocuente el mecanismo según el cual la súplica pasa al prototipo (desde lo bajo hacia lo alto) a través de la petición a la imagen. La petición es concedida mediante intervención divina por medio de la imagen misma, que se anima y pone de manifiesto la acción del patrón ultraterreno en el campo de batalla.

En general, es a partir del XI cuando se difunden lugares de culto en los que la imagen constituye el elemento principal de un fenómeno de veneración pública; en el ámbito de la peregrinación en el Próximo Oriente, el monasterio de Saidnaya, en Siria, que acoge la tabla «encarnada» de la Virgen, constituye en la Baja Edad Media un caso singular, en cuanto que su fama va unida, exclusivamente, a un objeto figurativo en lugar de a la memoria de un episodio evangélico o a la presencia de reliquias y cuerpos santos (lám. 4). Es importante señalar que el contexto monástico tiende a enfatizar el valor cultual y devocional de las imágenes, tanto a través de la promoción de objetos dotados de cualidades taumatúrgicas, como de su implicación en las prácticas comunes e individuales de oración.

El aura de sacralidad con que están agraciadas todas las representaciones religiosas procede, según la interpretación de los fieles, de diferentes factores: por un lado, se está convencido de que pueden evocar eficazmente la presencia de los personajes sagrados; por otro, se considera que reproducen exactamente sus facciones originales (hasta el punto de hacer posible su reconocimiento, lám. 6); por último, se consideran dignas de respeto por su asociación con los edificios de culto. Su inclusión cada vez más numerosa, entre los siglos XI y XIV, en las decoraciones de las iglesias hace que se perciban como elementos fundamentales de éstas, capaces de hacer visibles a Cristo, la Virgen y los santos en los lugares mismos en los que son venerados y conmemorados. Entre los siglos XIII y XIV, en Occidente se hace muy frecuente la colocación de una estatua o de una tabla pintada en los altares (según un uso del que se vislumbran los primeros indicios en el Oriente latino del siglo XII); la asociación entre la eucaristía y la efigie, ritualizada a través de una ceremonia de consagración, se da de tal manera por descontada que, según un apólogo transmitido por las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, hasta los animales lo saben (lám. 8).

El título del altar se hace explícito por el objeto figurativo, que sugiere la presencia y la participación en el rito del personaje a quien se rinde honor; la implicación en la vida litúrgica favorece, a su vez, el agradecimiento por parte de los fieles y el desarrollo de prácticas de mediación y veneración en relación con la imagen. En la Baja Edad Media esta última se impone como la contraparte por antonomasia en la actividad individual de la oración. Ante esta última, el devoto se comporta como ante una persona de carne y hueso: delante de ella se arrodilla, se humilla, se golpea el pecho, pronuncia las fórmulas devotas ayudándose con un *circulum praecatorium*, derrama profusas lágrimas, se desespera, se regocija, siempre manteniendo la mirada fija en ella, con el deseo inexpresado de verla condescender a sus peticiones.

La intensidad de la experiencia emocional, que se manifiesta en las prácticas de devoción privada, produce en el espectador de la efigie sagrada un efecto de reflejo; tiene la sensación (que la iconografía puede, con varias artimañas, contribuir a sugerir) de ver a los mismísimos interlocutores celestiales plenamente partícipes de sus ansias y de sus temores: ve a los santos tomarse a pecho su suerte, observa a la Virgen que se apiada de él y se convence, en fin, de que Cristo, condescendiendo a su súplica, se vuelve sonriente hacia él para tranquilizarlo y concederle la Gracia.



1. Markov Monastir (Bulgaria), *Katholikon*, estrofa 24 del *Akathistos*, fresco, séptimo-noveno decenio del siglo XIV.

A partir de siglo XI el gran icono de la Virgen María, conservado en el monasterio de los Hodegoi (literalmente, «guías») y considerado de mano del evangelista Lucas, se impone como el más importante objeto de culto de Constantinopla; su fama pronto traspasa los confines del Estado bizantino y llega a Occidente, Rus' y Oriente Próximo, donde se difunden relatos sobre sus cualidades taumatúrgicas. Investido con la auténtica función de «paladión» de la ciudad y del imperio, el icono se utiliza para representar, mediante un complejo ritual, la relación privilegiada entre la Virgen y los habitantes de la capital bizantina. Cada martes se saca la imagen en procesión por las calles, acompañada por una multitud de clérigos y laicos; en el fresco de Markov Monastir destaca, por encima de un palio cubierto por una tela fijada al borde inferior de la tabla *(podea)*, la Hodighitria mientras es exhibida ante el pueblo; en su extremo superior está el velo que normalmente la cubre y que ha sido alzado para la ocasión.

Las ventajas que derivan de una relación tan estrecha con la Madre de Dios se pueden reconocer, claramente, en ciertas situaciones de extremo peligro, como los asedios, cuando la población, atemorizada, se reúne alrededor de la imagen para implorar la ayuda celestial. El *topos* del icono que rechaza los ataques de los ejércitos enemigos, asociado en origen a la propia Hodighitria, y utilizado con posterioridad en incontables relatos de Oriente y Occidente (láms. 2-3), ilustra de modo elocuente el mecanismo según el cual la súplica pasa al prototipo (desde lo bajo hacia lo alto) a través de la petición a la imagen. La petición es concedida mediante intervención divina por medio de la imagen misma, que se anima y pone de manifiesto la acción del patrón ultraterreno en el campo de batalla.

En general, es a partir del XI cuando se difunden lugares de culto en los que la imagen constituye el elemento principal de un fenómeno de veneración pública; en el ámbito de la peregrinación en el Próximo Oriente, el [illegible]terio de Saidnaya, en Siria, que acoge la tabla «encarnada» de la Virgen, constituye en [illegible] Edad Media un caso singular, en cuanto que su fama va unida, exclusivamente, a un [illegible]urativo en lugar de a la memoria de un episodio evangélico o a la presencia de reli[illegible]erpos santos (lám. 4). Es importante señalar que el contexto monástico tiende a e[illegible] valor cultual y devocional de las imágenes, tanto a través de la promoción de ob[illegible] de cualidades taumatúrgicas, como de su implicación en las prácticas comunes e[illegible]s de oración.

El aura de sacralidad con que están [illegible] las representaciones religiosas procede, según la interpretación de los fieles, de [illegible]factores; por un lado, se está convencido de que pueden evocar eficazmente la pres[illegible] personajes sagrados; por otro, se considera que reproducen exactamente sus faccio[illegible]les (hasta el punto de hacer posible su reconocimiento, lám. 6); por último, se con[illegible]dignas de respeto por su asociación con los edificios de culto. Su inclusión cada vez [illegible]erosa, entre los siglos XI y XIV, en las decoraciones de las iglesias hace que se perciban [illegible]elementos fundamentales de éstas, capaces de hacer visibles a Cristo, la Virgen y los san[illegible]s lugares mismos en los que son venerados y conmemorados. Entre los siglos XIII y X[illegible]ccidente se hace muy frecuente la colocación de una estatua o de una tabla pintada en los altares (según un uso del que se vislumbran los primeros indicios en el Oriente latino del siglo XII); la asociación entre la eucaristía y la efigie, ritualizada a través de una ceremonia de consagración, se da de tal manera por descontada que, según un apólogo transmitido por las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, hasta los animales lo saben (lám. 8).

El título del altar se hace explícito por el objeto figurativo, que sugiere la presencia y la participación en el rito del personaje a quien se rinde honor; la implicación en la vida litúrgica favorece, a su vez, el agradecimiento por parte de los fieles y el desarrollo de prácticas de mediación y veneración en relación con la imagen. En la Baja Edad Media esta última se impone como la contraparte por antonomasia en la actividad individual de la oración. Ante esta última, el devoto se comporta como ante una persona de carne y hueso: delante de ella se arrodilla, se humilla, se golpea el pecho, pronuncia las fórmulas devotas ayudándose con un *circulum praecatorium*, derrama profusas lágrimas, se desespera, se regocija, siempre manteniendo la mirada fija en ella, con el deseo inexpresado de verla condescender a sus peticiones.

La intensidad de la experiencia emocional, que se manifiesta en las prácticas de devoción privada, produce en el espectador de la efigie sagrada un efecto de reflejo; tiene la sensación (que la iconografía puede, con varias artimañas, contribuir a sugerir) de ver a los mismísimos interlocutores celestiales plenamente partícipes de sus ansias y de sus temores: ve a los santos tomarse a pecho su suerte, observa a la Virgen que se apiada de él y se convence, en fin, de que Cristo, condescendiendo a su súplica, se vuelve sonriente hacia él para tranquilizarlo y concederle la Gracia.



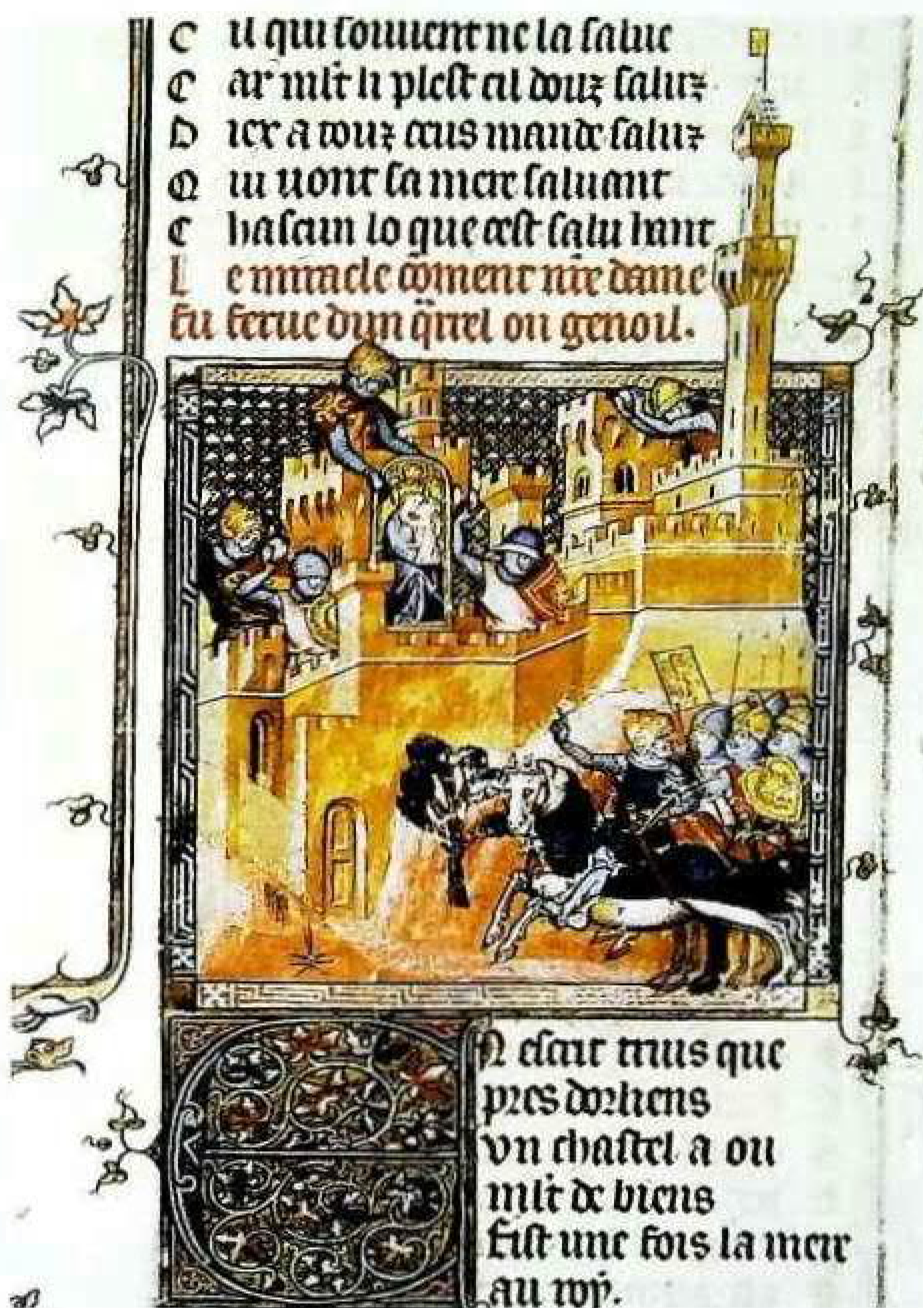
1. Markov Monastir (Bulgaria), *Katholikon*, estrofa 24 del *Akathistos*, fresco, séptimo-noveno decenio del siglo XIV.

A partir de siglo XI el gran icono de la Virgen María, conservado en el monasterio de los Hodegoi (literalmente, «guías») y considerado de mano del evangelista Lucas, se impone como el más importante objeto de culto de Constantinopla; su fama pronto traspasa los confines del Estado bizantino y llega a Occidente, Rus' y Oriente Próximo, donde se difunden relatos sobre sus cualidades taumatúrgicas. Investido con la auténtica función de «paladión» de la ciudad y del imperio, el icono se utiliza para representar, mediante un complejo ritual, la relación privilegiada entre la Virgen y los habitantes de la capital bizantina. Cada martes se saca la imagen en procesión por las calles, acompañada por una multitud de clérigos y laicos; en el fresco de Markov Monastir destaca, por encima de un palio cubierto por una tela fijada al borde inferior de la tabla *(podea)*, la Hodighitria mientras es exhibida ante el pueblo; en su extremo superior está el velo que normalmente la cubre y que ha sido alzado para la ocasión.



2. Novgorod, icono con representación del asedio de Novgorod por parte del ejército del príncipe de Suzdal', pintura sobre tabla, *ca.* 1460.

Según un *topos* legendario, común al Oriente y al Occidente medievales, la exhibición de una imagen en las murallas de una ciudad asediada constituye un auténtico movimiento estratégico que sirve, por un lado, para invocar la protección del personaje sagrado representado y, por otro, para infundir temor en el ejército enemigo. En este icono se conmemora un episodio que se remonta al siglo XII, cuando el príncipe de Suzdal' había intentado adueñarse de la Pequeña Novgorod, la más septentrional y rica de las ciudades rusas. Para conjurar el peligro, los habitantes habían sacado en procesión el icono milagroso de la «Madre de Dios del Signo» y, cuando el invasor llegó, lo habían izado en el punto más alto de la muralla. Las flechas lanzadas contra ella por los suzdalianos fueron prodigiosamente devueltas por la imagen sagrada, que permitió así a la caballería novgorodiana salir al contraataque y vencer al adversario.



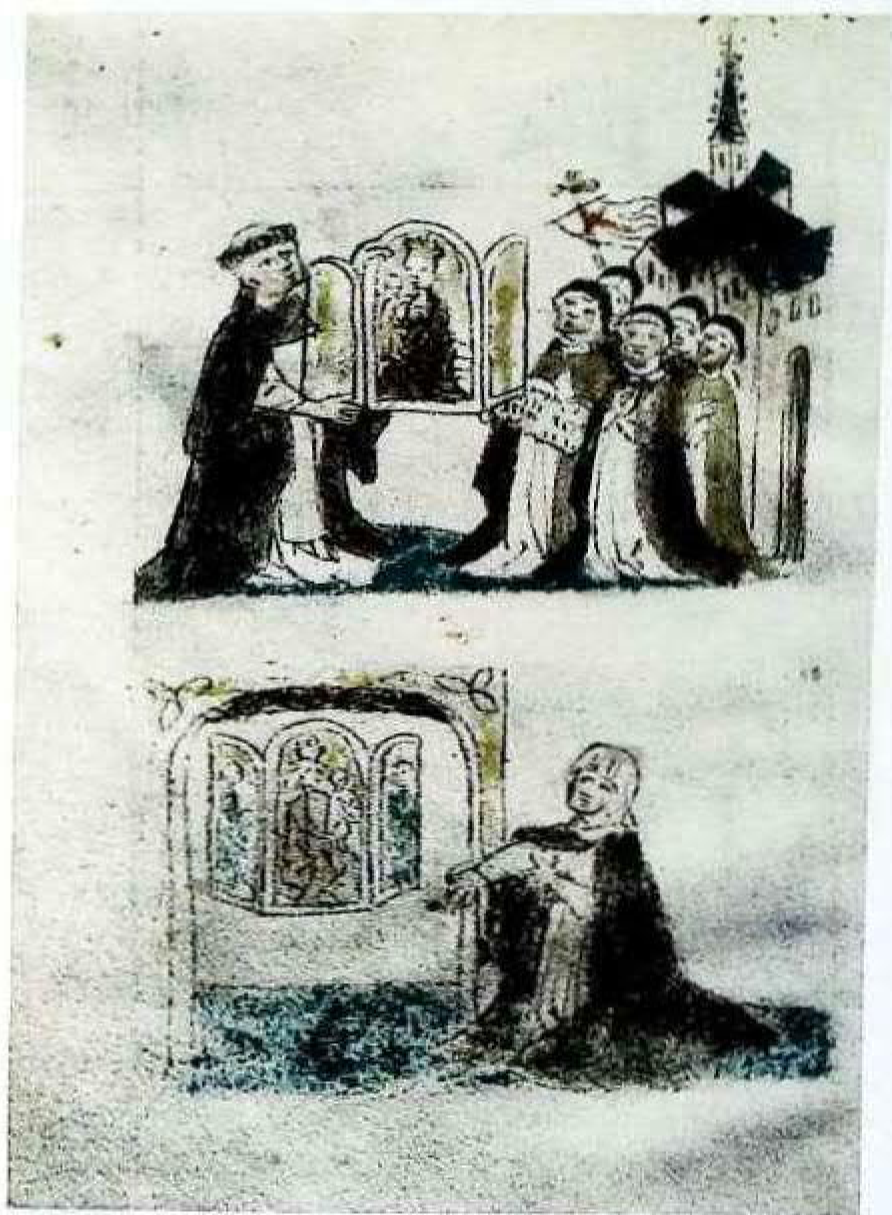
3. Jean Pucelle, *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy, el milagro de Châteauroux, miniatura sobre pergamino, *ca* 1330.

La miniatura ilustra una variante occidental de la leyenda recogida en la lámina 2. Durante una acción de guerra del rey de Francia Felipe II Augusto contra el conde de Poitou y Enrique II Plantagenet (probablemente en 1187), es asediado el castillo de Châteauroux en Berry. La imagen expuesta en la muralla (una estatua de piedra o de madera para el poeta Gautier de Coincy, una tabla italianizante que representa a la Virgen con el Niño del tipo «afectuoso» según la interpretación del pintor) no es respetada por el ejército real y uno de los soldados la atraviesa con una flecha; inmediatamente, de su superficie empieza a brotar mucha sangre.



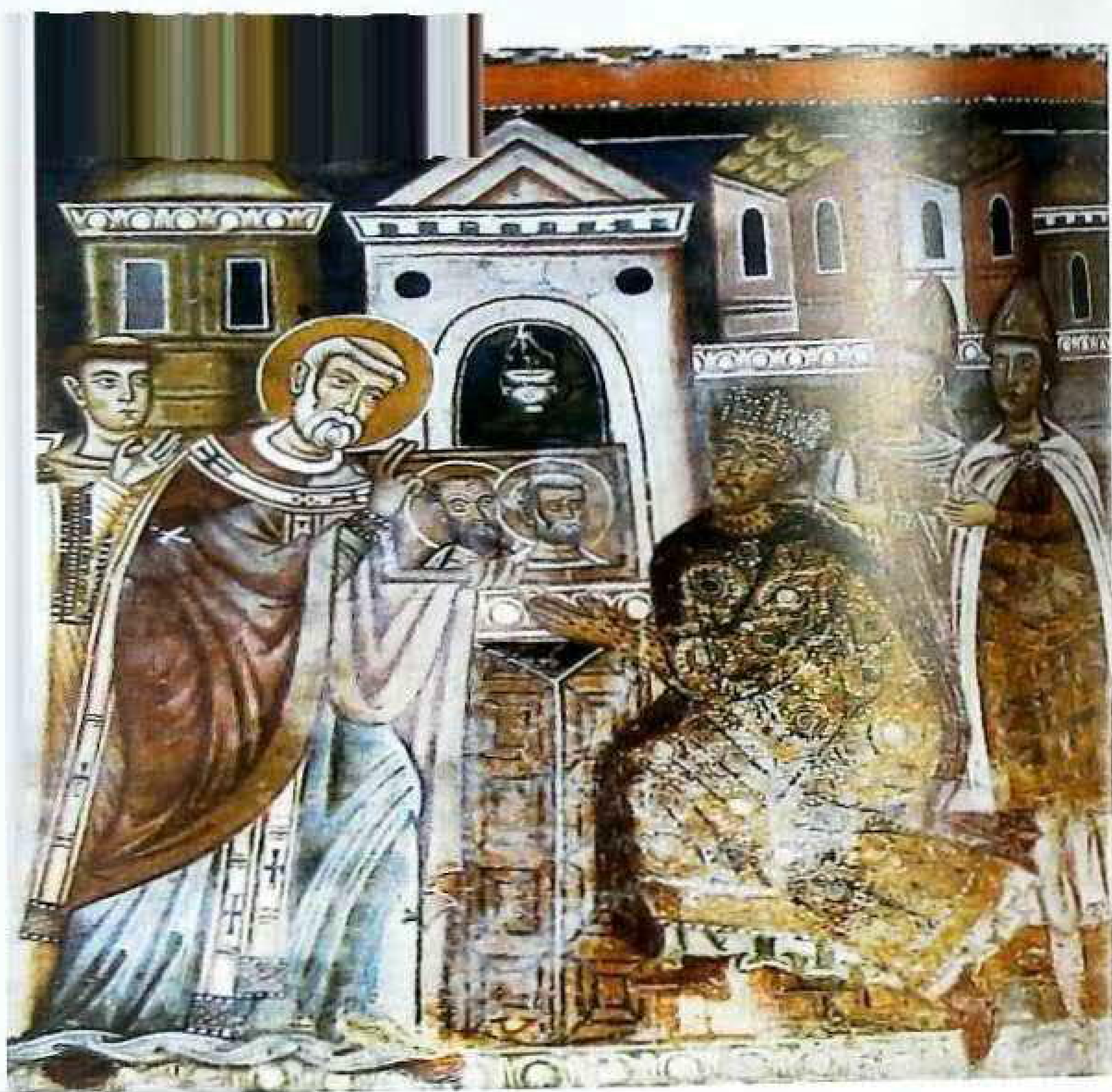
4. Maestro de las *Horas del Mariscal de Boucicaut* y taller, *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy, peregrinación al santuario de Saidnaya, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1411-1412.

El santuario de Saidnaya, a pocos kilómetros de Damasco, es hasta hoy muy venerado por la población cristiana y musulmana de Siria. A partir del siglo XIII, había empezado a ser visitado por los peregrinos que viajaban a Tierra Santa, y la fama de la milagrosa imagen que había en su interior se había difundido mucho en Europa occidental, donde circulaban historias sobre sus virtudes taumatúrgicas. Como se observa en esta miniatura francesa, el icono estaba ubicado en un nicho en el muro oriental del edificio sagrado y, habitualmente, se ocultaba a la vista con un velo; bajo petición, los peregrinos podían obtener de las monjas del cenobio local que se descubriera. Se creía que su superficie se había transformado, por un milagro, en piel humana y que de los senos de la figura de la Virgen goteaba un aceite prodigioso que era recogido en un cuenco, puesto debajo, de donde las monjas lo sacaban para distribuirlo, previo pago, a los visitantes.



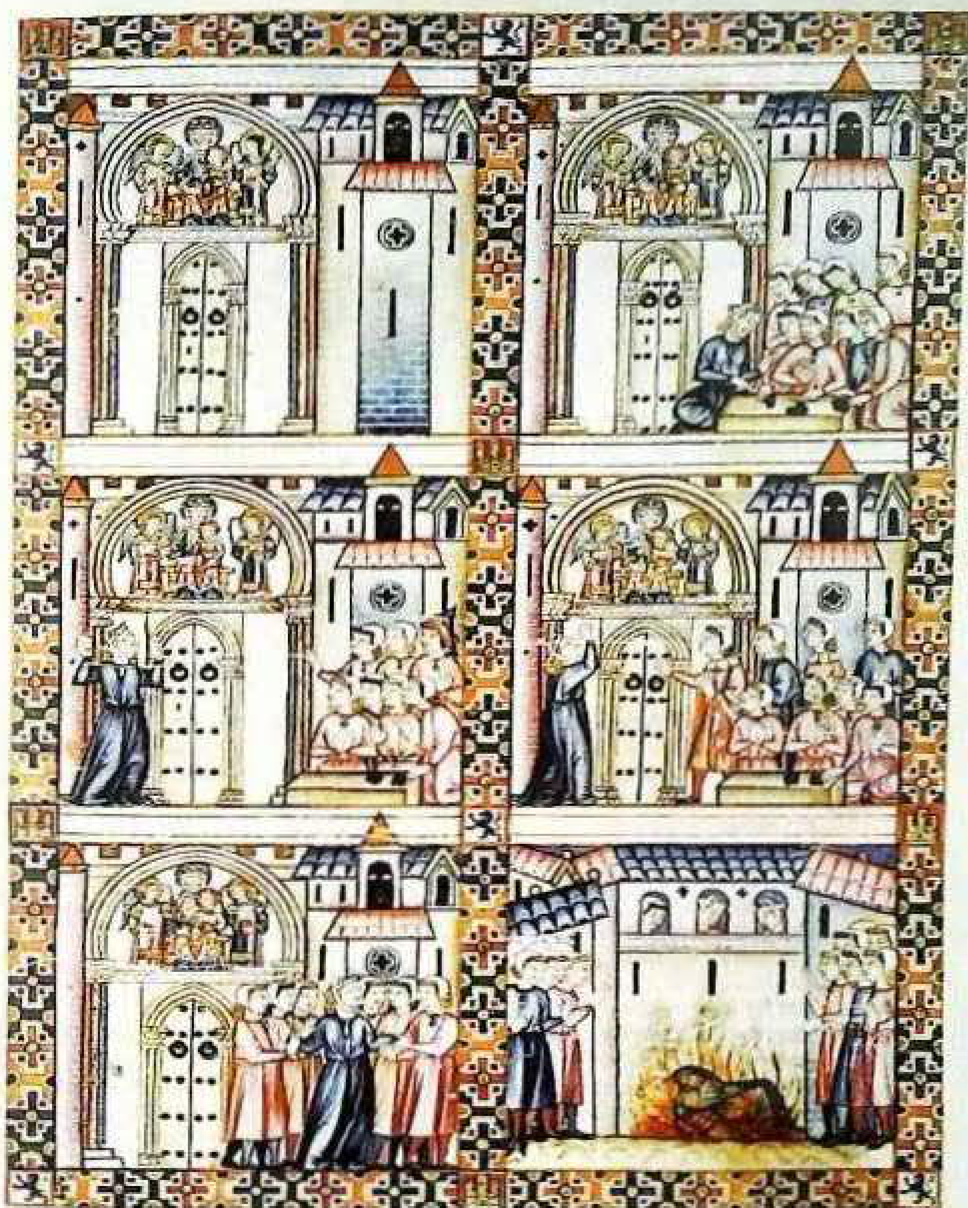
5. Westfalia, *Liber miraculorum*, historias de la efigie milagrosa del convento de Unterlinden, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1450-1460.

En numerosos cenobios bajomedievales, las prácticas devocionales colectivas desarrolladas por las comunidades religiosas a menudo tenían lugar alrededor de un punto de referencia visual constituido por una imagen sagrada especialmente venerada. Las miniaturas del *Liber miraculorum* de Unterlinden (en Westfalia) cuentan la historia de una tabla formada por distintos paneles, que se creía pintada por san Lucas, que el convento local de las dominicas había recibido como ofrenda, a principios del siglo xiv, del prior de la provincia de Sajonia. Al cabo de un tiempo de colocarse en uno de los altares de la iglesia conventual, fue objeto de tantas y tales atenciones, que eclipsó las estatuas de los santos realizadas anteriormente; gracias a las cualidades taumatúrgicas con las que contaba, pronto se distinguió por una serie de intervenciones milagrosas, entre ellas la curación de una monja con una parálisis en un brazo que se había encomendado a la mediación de María recogiéndose en oración ante su efigie.



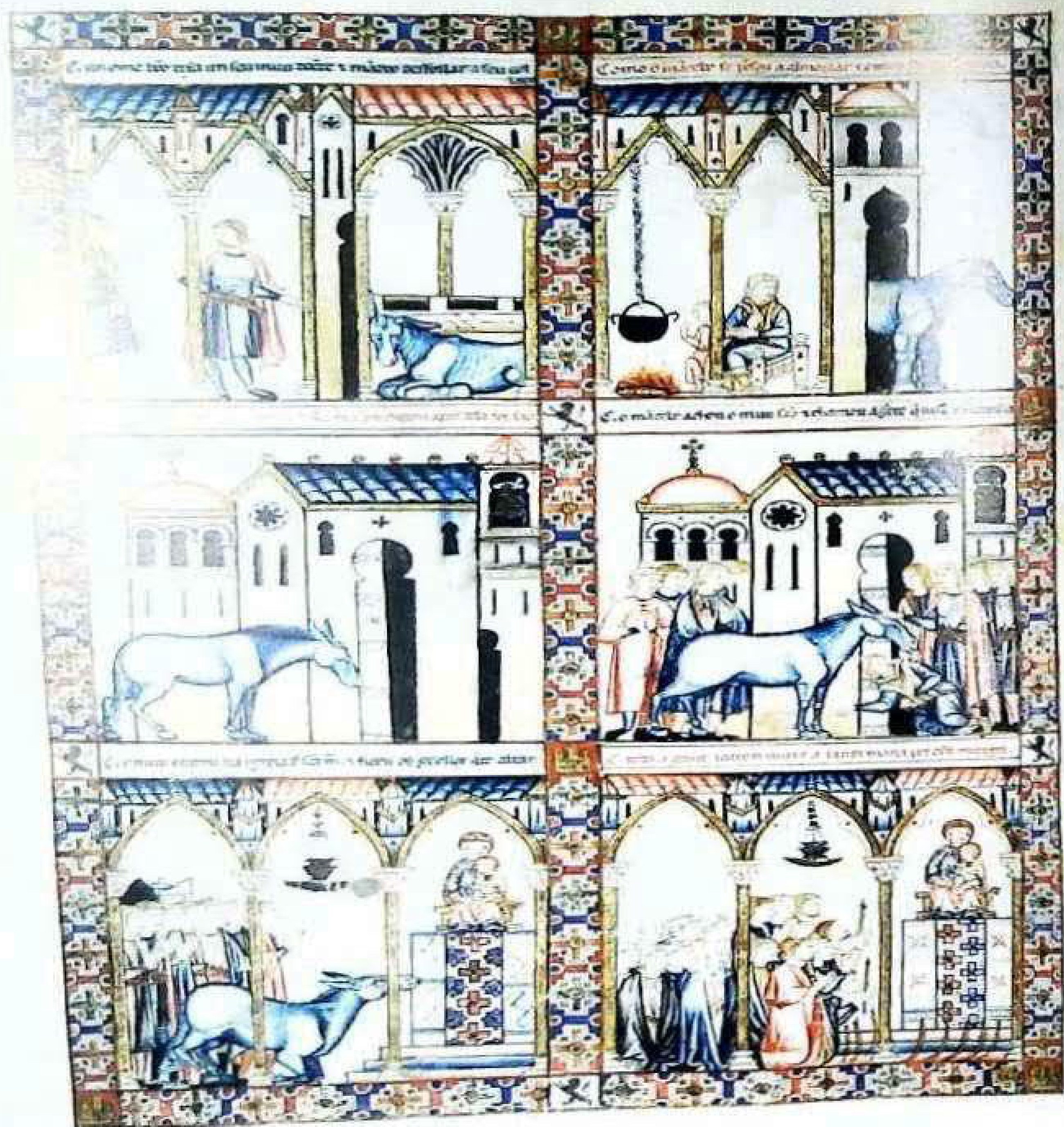
Roma, Cuatro Santos Coronados, oratorio de San Silvestre, historias de san Silvestre, san Silvestre muestra a Constantino los iconos de los santos Pedro y Pablo, fresco, *ca.* 1250.

Los retratos sagrados eran considerados dignos de veneración, no solo (y no tanto) por estar investidos de cualidades taumatúrgicas, sino también porque se creía que reproducían el aspecto de los personajes de la religión de manera digna y verdadera y que, en virtud de esta correspondencia, conseguían hacerles presentes en el mundo terrenal. Según una antigua tradición romana, el emperador Constantino se había decidido a convertirse al cristianismo después de haberse curado de la lepra en el momento en el que el papa Silvestre le había mostrado las imágenes de los apóstoles Pedro y Pablo; en ellas el soberano había reconocido dos figuras que se le habían aparecido en sueños para inducirlo a abandonar los cultos paganos.



7. Castilla (¿Toledo?), *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X el Sabio, cantiga 136, el milagro de Foggia, miniatura sobre pergamino, 1277.

En la percepción de la imagen medieval tiene un papel fundamental su implicación en la decoración de los edificios de culto, donde adorna los puntos más significativos, haciendo posible una manifestación más directa del aura de sacralidad con la que están investidos. La cantiga 136 de Alfonso X relata un milagro ocurrido en la ciudad de Foggia, durante la estancia de Conrado IV (posiblemente en 1252), cuando una mujer alemana, furiosa por haber perdido a los dados, quiere vengarse en la imagen de la Virgen entronizada pintada en el tímpano de la iglesia arrojando una piedra contra la figura del Niño. El milagro consiste en que la efigie de María se anima, levanta el brazo y para el golpe, quedando sólo ligeramente rayada. Informado de lo acontecido, Conrado manda restaurar el fresco, mientras que la mujer, objeto de burla y escarnio, es quemada en la hoguera.



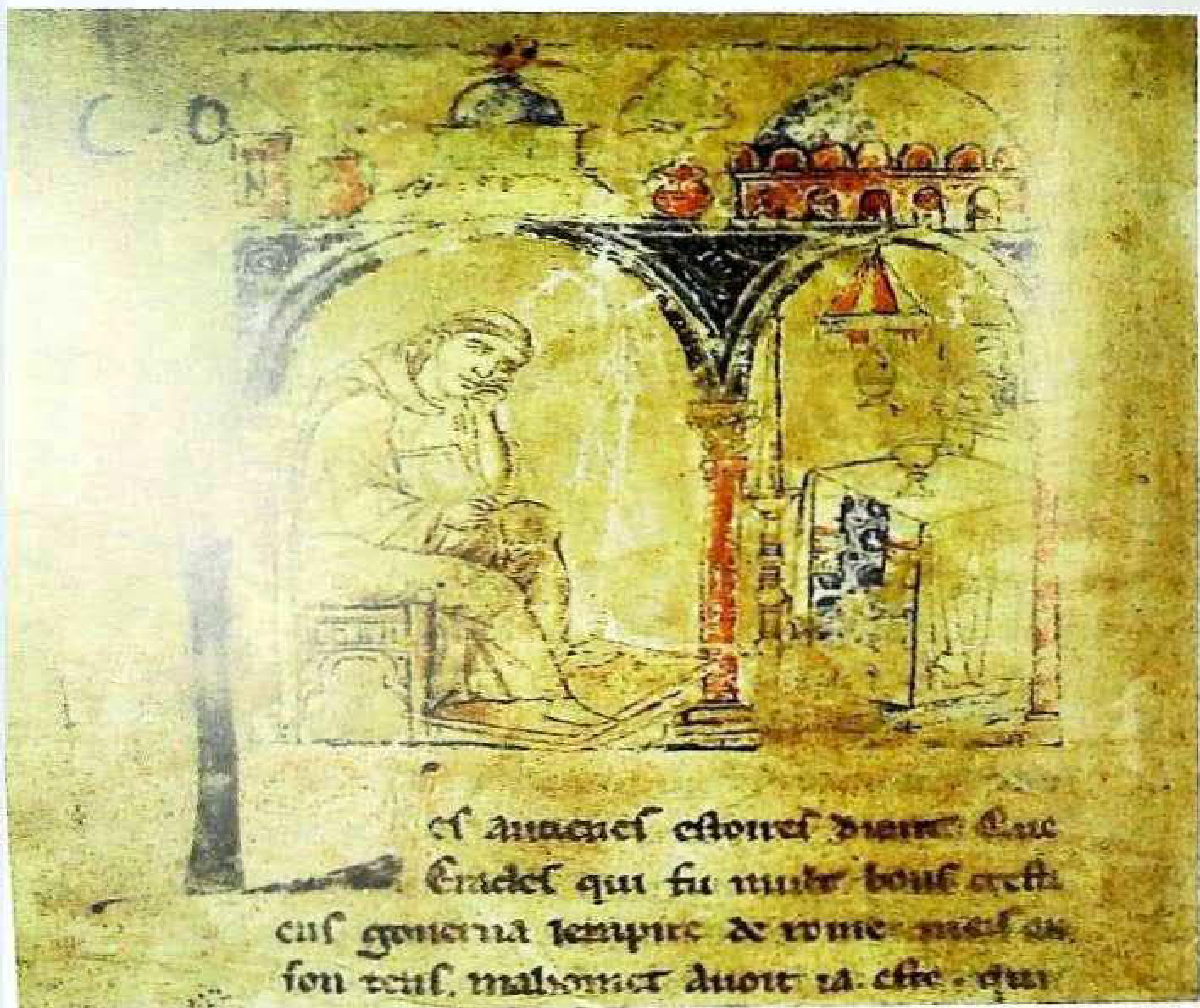
Castilla (¿Toledo?), *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X el Sabio, cantiga 228, el milagro del mulo con los pies agarrotados, miniatura sobre pergamino, 1277.

Los fieles de la Baja Edad Media adquieren la costumbre de individuar en la imagen un elemento indispensable de la decoración de los altares; incluso los animales saben que los personajes sagrados, personificados por las estatuas y las pinturas, residen encima del altar. En la historia narrada en la cantiga 228 se habla de un mulo enfermo que no puede caminar y que el dueño ordena sacrificar. Mientras el siervo encargado de esa tarea se prepara para llevarla a cabo, la Virgen se apiada de la pobre bestia y hace que se levante y abandone la cuadra; durante el trayecto lo cura completamente y el animal, ante el estupor de todos, va a arrodillarse ante el altar de la iglesia coronado por una estatua de la Virgen con el Niño. La población de Terena (la ciudad española en la que está ambientado el episodio) se recoge en el mismo lugar para dar gracias a la Reina del Cielo ofreciéndole velas.



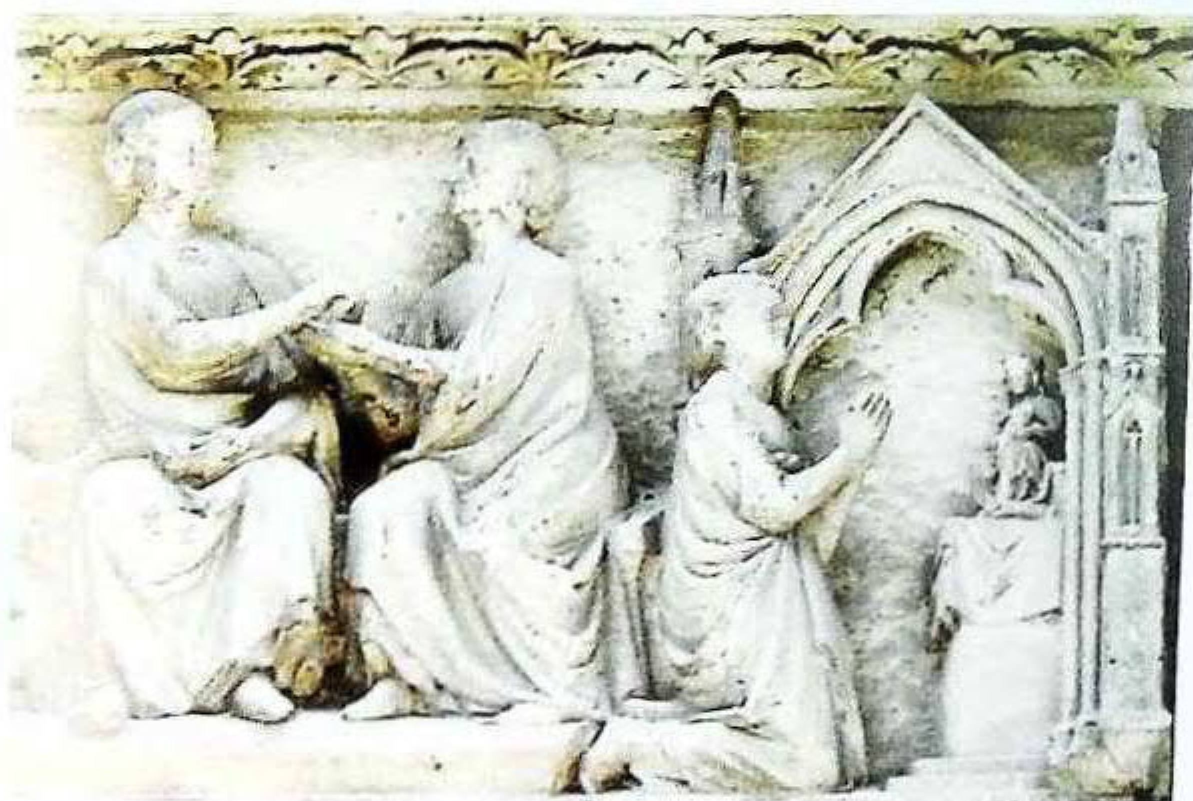
79 Inglaterra, *Pontifical del obispo de Worcester*, bendición de la imagen de la Virgen, miniatura sobre pergamino, finales del siglo XIV.

La inclusión de las imágenes en la decoración del altar es tal que, en la Baja Edad Media, se impone el uso de consagrarlas mediante un ritual litúrgico de «bendición» de la efigie sagrada. En esta miniatura inglesa de finales del Trecento este momento ceremonial se ilustra con la representación del obispo bendiciendo frente al altar, dominado por una estatua de la Virgen con el Niño colocada directamente sobre la tela que cubre el ara eucarística.



10. Antioquía, *Historia d'Outremer* de Guillermo de Tiro, Guillermo de Tiro meditando ante el icono de la Virgen, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1260-1268 y finales del siglo XIV.

Los latinos asentados en Oriente Próximo después de la primera cruzada se familiarizan muy pronto con el uso de los iconos y con las prácticas devocionales a ellos asociadas; en particular, parecen apreciar en fecha temprana la inclusión de las imágenes sagradas en las formas de oración individuales y privadas. De gran eficacia figurativa es la representación del cronista Guillermo, obispo de Tiro, en el acto de recogerse en meditación frente a un altar que está decorado con un icono de la Virgen con el Niño, iluminado por una lámpara colgada del techo. Este tipo de decoración de la eucaristía encontrará una notable difusión en la Italia de los siglos XIII y XIV.



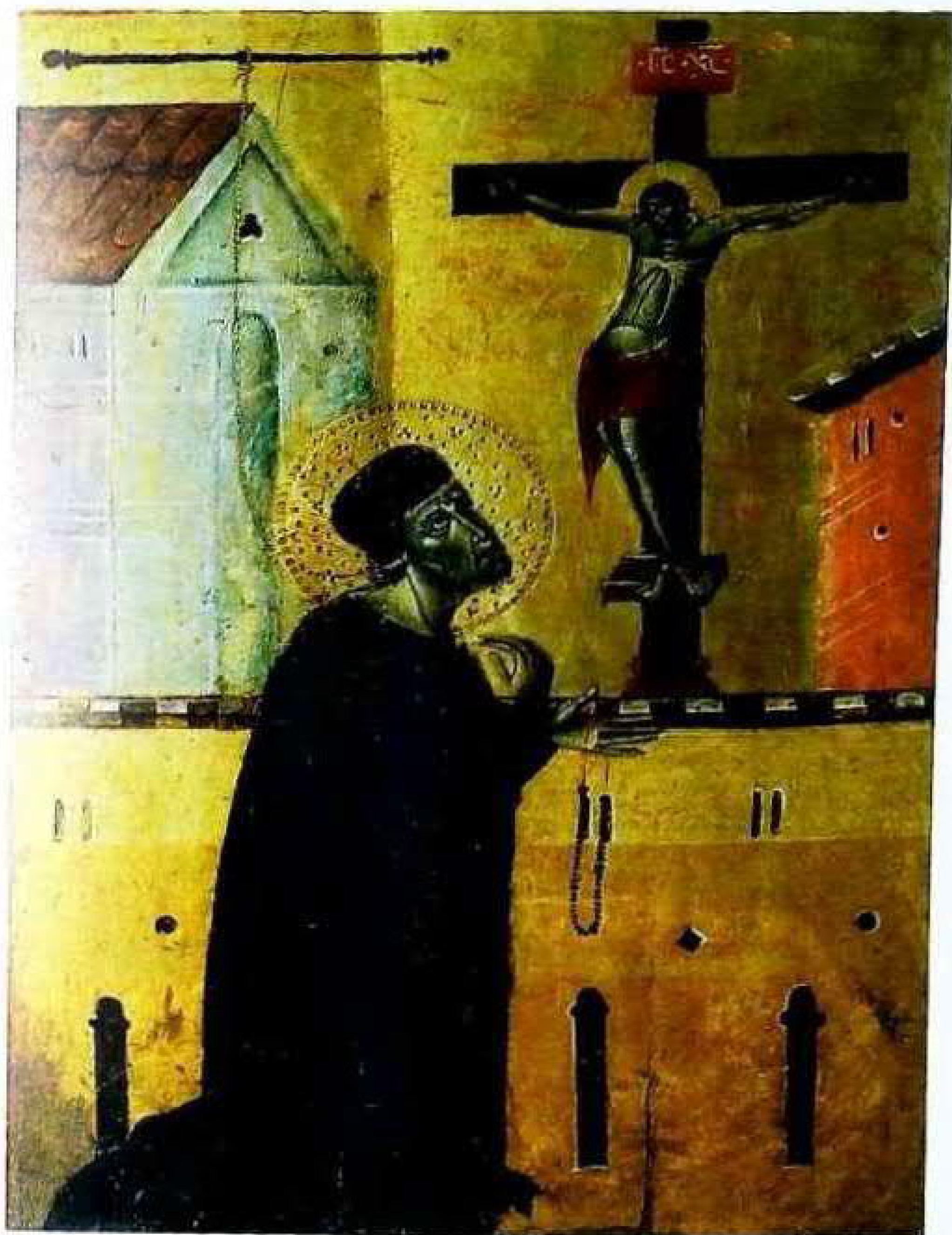
11. París, catedral de Notre-Dame, portada del transepto norte, historia de Teófilo, relieve en piedra, *ca.* 1250.

El altar que se destaca de la imagen es el lugar ante el cual el fiel, atormentado por el pánico o por el remordimiento, encuentra un refugio seguro; en condiciones de extrema inestabilidad emotiva, ponerse bajo la protección de la efigie sagrada constituye un medio eficaz para exteriorizar y, por tanto, exorcizar los propios miedos. Este proceso está representado por la leyenda de Teófilo, reconocida desde hace tiempo como el núcleo originario de la historia de Fausto. Trata de un cura joven, muy querido por sus conciudadanos de Adana en Cilicia, que rechaza, mas por vanidad que por modestia, el cargo de obispo pedido por aclamación popular, y luego mantiene pésimas relaciones con la persona que viene designada en su lugar. Movido por la envidia, intenta recuperar la posición perdida firmando un contrato con Satanás, pero muy pronto se percata de la enormidad de su error. Preso de un sacro terror, se refugia a los pies de la imagen de la Virgen María, ante la cual expresa todo su arrepentimiento e implora la gracia.



12. Jean Pucelle, *Libro de horas de Juana de Evreux*, la reina Juana en oración ante la estatua de san Luis, miniatura en pergamino, *ca.* 1325-1328

La miniatura forma parte del libro de oraciones ilustrado que la reina de Francia Juana de Evreux utilizaba en sus prácticas devocionales privadas. Está representado el interior de la basílica de Saint-Denis, en los alrededores de París, con la tumba de san Luis IX, el rey capeto canonizado en 1297, que era objeto de una intensa devoción y de asidua visita por parte de los peregrinos. La imagen muestra cómo encima del sepulcro, revestida de oro y con dos guardias que no la pierden de vista, se colocó una estatua que representaba al santo de pie, o sea, vivo y preparado para acoger las súplicas de sus devotos. La composición, que reproduce el lugar y las condiciones materiales en las que tenía lugar el culto, enfatiza la dedicación que la reina hace de sí misma a su predecesor, concretado como su intercesor privilegiado en la corte celestial.



13. Siena, *El beato Andrea Gallerani*, el beato en oración ante el crucifijo, temple sobre tabla, 1280, detalle.

En la pintura sobre tabla que constituye el testimonio iconográfico más antiguo del beato sienés Andrea Gallerani, señalado a menudo en la literatura local como modelo de virtudes para los fieles laicos, la intensidad de su vida devocional se ilustra representándole en oración a los pies del crucifijo. De rodillas ante la sagrada efigie, asume una expresion doliente porque se siente partícipe y, en parte, responsable (en cuanto representante de la humanidad pecadora) del Sacrificio de Cristo, la mirada, que se dirige hacia el rostro del Salvador, busca y pide su misericordia. La oración mental está ritmada por los gestos rituales de las manos: utiliza una para darse golpes en el pecho y la otra para sostener un *circulum praecatorium* (el antecesor del moderno rosario).



14. París, *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy, el sarraceno convertido por el icono de la Virgen, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1280.

Una historia muy difundida en las compilaciones medievales de milagros de la Virgen cuenta, con mal disimulado estupor, de un «sarraceno», que se había hecho con una tabla mariana y que había empezado a venerarla en su casa con gran devoción. Sin embargo, a pesar de ello, le costaba otorgar a la imagen el significado iconográfico primario, o sea, el de expresar en términos visuales el dogma de la Encarnación, para vencer sus dudas, Dios quiso que en la superficie de la pintura se conformaran dos senos de los que empezó a gotear una leche milagrosa. En el origen de este relato debe situarse la experiencia directa que Occidente había tenido de las prácticas religiosas musulmanas (que a veces, como en Saidnaya, llegaban a «contaminar» los cultos cristianos) y del especial respeto que el islam tributaba a la figura de María.



15. Jean Pucelle, *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy, el sarraceno convertido por el icono de la Virgen, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1330.

En esta interpretación del *topos* del sarraceno convertido por el icono mariano, se hace más hincapié en la dimensión doméstica del evento. El hombre, representado en actitud suplicante con las manos juntas y de rodillas, manifiesta su sumisión a la Virgen delante de la imagen que ésta ha utilizado como manifestación del símbolo religioso. La efigie sagrada, que según el relato adopta forma corporal, está representada no como una tabla bidimensional, sino como una obra en relieve que sobresale en dirección de su observador.



16. Maestro de Offida, Offida, Santa María de la Roca, iglesia inferior, santa Catalina de Alejandría recibe del eremita la imagen de la Virgen con el Niño, fresco, 1365-1370, detalle.

La relación del espectador con la imagen religiosa no se entiende en la Baja Edad Media, como un acto unilateral, como una simple proyección de la mirada individual hacia la obra figurativa, sino como un intercambio recíproco que permite la comunicación del fiel con el personaje sagrado a través de su imagen. En este fresco de Offida, que ilustra un episodio del ciclo hagiográfico de santa Catalina de Alejandría (según el cual fue un eremita del desierto egipcio el que indicó, por medio de una pintura, a la joven princesa refractaria al matrimonio el hombre adecuado para ella, o sea, Cristo), la relación intensa, casi amorosa, que se establece entre la santa y la figura del Niño Jesús se subraya por el hecho de que esta última está representada como si fuera animada, como si hubiera renunciado a su tradicional compostura para «salir» del icono, cruzando su mirada con la de la joven (su prometida) arrodillada ante él.

7

Esculturas para el imaginario religioso

Guido Gentile

Las actas de visitas pastorales realizadas en las iglesias de la diócesis de Aosta en tiempos del obispo Ogerio Moriset (1411-1433)[1] nos proporcionan una información de rara precisión sobre la decoración de los ambientes de culto. En una misma iglesia figuran, a veces, dos o tres crucifijos, incluso de grandes dimensiones. En los altares se describen estatuas de la Virgen dentro de «tabernáculos», parejas de ángeles y diversas *imagines*, esto es, figuras plásticas (según el significado normal del término en las fuentes medievales). En la parroquia de Rhêmes-Saint-Georges había imágenes incluso en el muro de separación, y en el altar mayor se exhibían, además de la Virgen, el santo patrón y la doncella *(domicella)* por él liberada. En la curia de La Salle, se encontraba una «bella imagen de santa María en el pesebre con varias imágenes y un tabernáculo cerrado». Algunas *imagines* se hallaban deterioradas y el visitante ordenó que fueran restauradas, pintadas y doradas. Más tarde, tras las controversias sobre la veneración de las imágenes y la normativa tridentina, se ordenaría sobre todo la eliminación de las que parecían indecorosas, como, por ejemplo, hizo el obispo de Vercelli, Giovanni Stefano Ferrero, en el santuario de Oropa el 17 de agosto de 1600, cuando en la capilla donde se veneraba «la antiquísima imagen de la Virgen santa» (es decir, la hermosa talla de finales del Duecento) advirtió, en lo alto, una imagen presumiblemente anticuada y estropeada que inducía «a la risa más que a la devoción» («risum potius excitans quam pietatem»)[2]. El visitador aostano al inicio del Quattrocento parece, en cambio, predispuesto a conciliar la necesidad de decoro con el respeto a imágenes que los fieles no habrían sustituido fácilmente, tanto por ahorrar como por apego tradicional y reverencia temerosa. El renano Cesáreo de Heisterbach, en la primera mitad del siglo XIII, narra cómo una rica señora se

---

[1] De las actas de visitas, conservadas en el Archivo de la Curia Episcopal de Aosta, se tiene una útil transcripción en la edición de E. Roullet en el Archivio Storico Regionale. Para las noticias sobre la decoración artística y la tipología de los altares, cfr. B. Orlandoni, *Architettura in Valle d'Aosta. Il Romanico e il Gotico*, Ivrea, 1995, pp. 274-284.

[2] *Acta Reginae Montis Oropae*, Biella, 1945-1999, III, pp. 68ss.



16. Maestro de Offida. Offida, Santa Maria de la Roca, iglesia inferior, santa Catalina de Alejandría recibe del eremita la imagen de la Virgen con el Niño, fresco, 1365-1370, detalle.

La relación del espectador con la imagen religiosa no se entiende en la Baja Edad Media, como un acto unilateral, como una simple proyección de la mirada individual hacia la obra figurativa, sino como un intercambio recíproco que permite la comunicación del fiel con el personaje sagrado a través de su imagen. En este fresco de Offida, que ilustra un episodio del ciclo hagiográfico de santa Catalina de Alejandría (según el cual fue un eremita del desierto egipcio el que indicó, por medio de una pintura, a la joven princesa refractaria al matrimonio el hombre adecuado para ella, o sea, Cristo), la relación intensa, casi amorosa, que se establece entre la santa y la figura del Niño Jesús se subraya por el hecho de que esta última está representada como si fuera animada, como si hubiera renunciado a su tradicional compostura para «salir» del icono, cruzando su mirada con la de la joven (su prometida) arrodillada ante él.

7

ESCULTURAS PARA EL IMAGINARIO RELIGIOSO

Guido Gentile

Las actas de visitas pastorales realizadas en las iglesias de la diócesis de Aosta en tiempos del obispo Ogerio Moriset (1411-1433)[1] nos proporcionan una información de rara precisión sobre la decoración de los ambientes de culto. En una misma iglesia figuran, a veces, dos o tres crucifijos, incluso de grandes dimensiones. En los altares se describen estatuas de la Virgen dentro de «tabernáculos», parejas de ángeles y diversas *imagines*, esto es, figuras plásticas (según el significado normal del término en las fuentes medievales). En la parroquia de Rhêmes-Saint-Georges había imágenes incluso en el muro de separación, y en el altar mayor se exhibían, además de la Virgen, el santo patrón y la doncella *(domicella)* por él liberada. En la curia de La Salle, se encontraba una «bella imagen de santa María en el pesebre con varias imágenes y un tabernáculo cerrado». Algunas *imagines* se hallaban deterioradas y el visitante ordenó que fueran restauradas, pintadas y doradas. Más tarde, tras las controversias sobre la veneración de las imágenes y la normativa tridentina, se ordenaría sobre todo la eliminación de las que parecían indecorosas, como, por ejemplo, hizo el obispo de Vercelli, Giovanni Stefano Ferrero, en el santuario de Oropa el 17 de agosto de 1600, cuando en la capilla donde se veneraba «la antiquísima imagen de la Virgen santa» (es decir, la hermosa talla de finales del Duecento) advirtió, en lo alto, una imagen presumiblemente anticuada y estropeada que inducía «a la risa más que a la devoción» («risum potius excitans quam pietatem»)[2]. El visitador aostano al inicio del Quattrocento parece, en cambio, predispuesto a conciliar la necesidad de decoro con el respeto a imágenes que los fieles no habrían sustituido fácilmente, tanto por ahorrar como por apego tradicional y reverencia temerosa. El renano Cesáreo de Heisterbach, en la primera mitad del siglo XIII, narra cómo una rica señora se

[1] De las actas de visitas, conservadas en el Archivo de la Curia Episcopal de Aosta, se tiene una útil transcripción en la edición de E. Roullet en el Archivio Storico Regionale. Para las noticias sobre la decoración artística y la tipología de los altares, cfr. B. Orlandoni, *Architettura in Valle d'Aosta. Il Romanico e il Gotico*, Ivrea, 1995, pp. 274-284.

[2] *Acta Reginae Montis Oropae*, Biella, 1945-1999, III, pp. 68ss.

vio castigada con una severa pobreza después de exclamar ante una estatua de la Virgen, vetusta pero dotada «de mucho poder», «¿qué hace aquí este trasto viejo?» («haec vetus rumbula»)[3].

Hacia finales de la Edad Media las iglesias del valle de Aosta aún debían de tener, por consiguiente, muchas imágenes de diferentes épocas. Había también retablos en relieve («tabule cum imaginibus») y pintados («tabule picte»); otras *tabule* estaban puestas como frontales delante de los altares[4]. Podemos imaginar la maravilla que un retablo como el de Carema (hacia 1300, ahora en el Museo Cívico de Arte Antiguo de Turín) debía de suscitar cuando las vívidas figuraciones policromas, que representaban la leyenda de la Magdalena, se exhibían los días festivos al abrir los postigos, de los que quedan las bisagras fijadas a los lados (si fueran originales, se trataría de uno de los ejemplos más antiguos que se conservan de semejante tipo de *retable*).

La información ofrecida por los testimonios documentales y por el patrimonio conservado se presta a evocar una amplia circulación de obras y de representaciones mentales conexas a ellas; circulación que, a lo largo de los caminos de los Alpes, podía verse favorecida por los movimientos y por las relaciones de varios sujetos –señores y eclesiásticos, oficiales y mercaderes, conductores de caravanas, trabajadores temporeros y artistas– mucho más dentro de sistemas territoriales extendidos sobre dos vertientes (como los dominios de los condes de Saboya o del Tirol), pero también en ámbitos más amplios y complejos. Este marco puede ofrecer, incluso en la particularidad de las situaciones y de los caracteres culturales, un interesante punto de vista para la consideración de algunos temas del imaginario figurativo, que se desarrollan y migran dentro de horizontes más amplios, pero que a menudo se dejan captar a su paso, en la recepción local[5].

En los espacios del culto, el arco situado entre el presbiterio y la nave principal, o bien el muro de separación[6], que normalmente separaba el área del coro y del presbiterio del espacio de los laicos, era el lugar elegido para representaciones ligadas a la acción litúrgica. Dispuesto en la viga ubicada bajo el arco triunfal, o sobre el muro de separación (la puerta abierta en el centro permitía divisar desde la nave el altar mayor), el crucifijo visualizaba el sacrificio conmemorado en la misa. La piedad de los siglos XIII y XIV, con la exaltación de la humanidad de Cristo y la contemplación afectiva de su pasión y muerte, favoreció el desarrollo de una tipología de crucifijo que en la zona aostana utilizaba

---

[3] Cesáreo de Heisterbach, *Caesarii Heisterbachensis monachi ordini cisterciensis dialogus miraculorum*, ed. J. Strange, Colonia-Bonn-Bruselas, 1851, II, p. 62.

[4] El orden cronológico de las piezas superpuestas en relación con el contexto cultural ha sido reexaminado por E. Rossetti Brezzi, «Le vie del gotico in Valle d'Aosta», en G. Romano (ed.), *Gotico in Piemonte*, Turín, 1992, pp. 288-359; *id.*, «L'età gotica: il caso della Valle d'Aosta. La scultura lignea dipinta», en E. Pagella (ed.), *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, catálogo de la exposición (Turín, 2 de junio-4 de noviembre de 2001), Turín, 2001, pp. 20-23.

[5] He desarrollado algunas de las consideraciones aquí esbozadas en G. Gentile, «Importazioni di opere e migrazioni di artisti lungo le vie delle Alpi, di Alemagna e delle Fiandre», en Pagella, *Tra Gotico e Rinascimento*, cit., pp. 114-117, e *id.*, «Migrazione e ricezione di immagini», en E. Castelnuovo y F. de Gramatica (ed.), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catálogo de la exposición (Trento, 20 de julio-20 de octubre de 2002), Trento, 2002, pp. 157-169.

[6] Según la información de las visitas de las iglesias aostanas aquí citadas, varios muros de separación fueron entonces sustituidos por verjas. Cfr. Orlandoni, *Architettura*, cit., p. 291



Figura 1. Valle de Aosta, crucifijo, madera policromada, 1320-1330.

un esquema ampliamente difundido en la Europa gótica. Hacia 1300, en el Cristo de Aosta conocido como el *Saint Voult*, clavado a una cruz rústica en alusión al *lignum vitae*, y en otros, derivados del mismo prototipo, el cuerpo consumido, colgado de los delgados brazos que casi dibujan un semicírculo, se encorva sobre las piernas dobladas. Más adelante, hacia 1330, la misma actitud adquiere contornos todavía más extenuantes y una expresión de extrema desolación en el Cristo de Challant-Saint-Victor (fig. 1). Después, a finales de siglo, el gran crucifijo de la catedral de Aosta, consagrado en 1397, introduce, con su postura extendida con los brazos horizontales, la cabeza reclinada sobre el hombro derecho y un chorro de sangre que fluye del costado, un nuevo esquema expresivo más afín a la tipología entonces difundida en los países de cultura germánica que a la tipología francesa coeva; el desarrollo de un prototipo como el crucifijo del *Parement de Narbonne* (hacia 1375) se reflejaría, en cambio, más adelante, en el crucifijo mutilado perteneciente a las colecciones de la Región Autónoma Valle de Aosta y en la miniatura del canon en el misal del obispo Moriset (hacia 1420). A la larga, por lo tanto, fue el tipo del *Saint Voult* el que prevaleció en el Valle de Aosta frente a otros posibles modelos. Otros derroteros siguió la imagen exasperada y hasta macabra del «crucifijo doloroso», a menudo clavado en las ramas extendidas de una simbólica cruz arbórea –la cara cadavérica, las costillas prominentes, el vientre hundido, las piernas contraídas–, como se desarrollaba entre el Duecento y el Trecento en Renania (Cristo de St. Maria im Kapitol, Colonia, 1304) y en Westfalia, en obras de carácter litúrgico y también devocional[7]. En los prime-

[7] G. de Francovich, «L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso», *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* II (1938), pp. 143-261; F. Mühlberg,« Crucifixus dolorosus. Über Bedeutung und

ros decenios del siglo, en Bolzano, lugar de cruce entre el mundo germánico e italiano, se daba un Cristo doloroso parecido, que desde la iglesia de los dominicos pasaría, en época tardía, a la de San Nicolás y, después, en tiempos recientes, a la catedral[8]. Por otra parte, ese Cristo de madera, en el que Carl Theodor Müller ha insinuado caracteres italianizantes, aun derivando de la tipología colonesa, se unía a la suerte de ésta al sur de los Alpes en obras de más o menos evidente factura extranjera[9] y en interpretaciones locales. Los padres predicadores de Bolzano, pertenecientes a la provincia boloñesa de la orden y de orientación giottesca por las decoraciones pictóricas de su iglesia, debieron de acoger esa imagen, por consiguiente, no ya por los contactos de los que la ciudad disfrutaba con los territorios cercanos de cultura germánica (en Suabia, Baviera y en la zona danubiana el icono del crucifijo doloroso se diferencia del tipo renano), sino por el ambiente italiano, a través de la orden dominica y gracias al favor con que ésta había acogido el modelo septentrional, por ser coherente con los temas de su predicación y de su espiritualidad. Crucifijos dolorosos se encuentran en las iglesias dominicas, además de en Florencia[10], en Siena, Orvieto, Bevagna y Chioggia. Por otra parte, obras de ese tipo están también presentes en el ámbito franciscano, como en Cortona, donde el crucifijo ahora en Santa Margarita proviene de la iglesia local de San Francisco, y en San Francisco en Oristano[11].

Los grupos del Calvario, situados en los muros de separación o en las vigas bajo el arco triunfal, se configuraban, en la época gótica, casi como compendios de representaciones sacras que los fieles percibían en función de los sermones de la Pasión, los *planctus Mariae*, las laudas y los «misterios» teatrales. En este tipo de fuentes parecen inspirarse los trágicos grupos de piedra que en Verona, entre 1320 y 1330, un escultor identificado como Rigino di Enrico realizó para San Giacomo della Tomba (ahora en el museo de

---

Herkunft des gotischen Gabelkruzifixes», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XXII (1960), pp. 69-86; M. von Alemann-Schwartz, *Crucifixus dolorosus. Beitrage zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Bonn, 1976.

[8] C. T. Müller, *Gotische Skulptur in Tirol*, Bolzano-Innsbruck-Viena, 1976, pp. 13-14; N. Rasmo, *L'Alto Adige nell'arte*, Rosenheim, 1985, p. 39.

[9] Para el crucifijo de carácter westfálico conservado en Pisa, cfr. M. Tomasi, «Il Crocifisso di San Giorgio ai Tedeschi e la diffusione del "crocifisso doloroso"», en M. Burresi (ed.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catálogo de la exposición (Pisa, 8 de noviembre de 2000-8 de abril de 2001), Milán, 2000, pp. 57-76; para el de la iglesia de los Santi Paolino y Donato en Lucca, cfr. S. Castri, «Crocifisso. Maestranza tedesca sec. XIV, inicios», en C. Baracchini (ed.), *Scultura lignea: Lucca 1200-1425*, catálogo de la exposición (Lucca, 16 de diciembre de 1995-30 de junio de 1996), Florencia, 1995.

[10] Francovich, *L'origine e la diffusione*, cit., p. 209, fecha el crucifijo de Santa Maria Novella en 1330-1340; M. Lisner, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, Múnich, 1970, p. 31, en 1320 aproximadamente; A. M. Giusti, «Un dipinto inglese del Duecento in Santa Maria Novella a Firenze», *Bollettino d'Arte* LXIX, 23 (1984), pp. 65-78, data en 1270-1280 la cruz, pero a ésta, nacida como representación autónoma, la figura de madera se le adaptó en un segundo momento. Crucifijos de carácter afín se han identificado con los que, según tradiciones hagiográficas, habrían sido venerados por algunos personajes de la espiritualidad umbra y toscana entre el Duecento y el Trecento. Cfr. E. Lunghi, *La Passione degli Umbri. Crocifissi in legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno, 2000, pp. 39ss.; tales experiencias espirituales ilustran, en cualquier caso, el clima que favoreció la fortuna de los crucifijos dolorosos.

[11] Cfr. G. Zanzu (ed.), *Crocifissi dolorosi*, catálogo de la exposición (Cagliari, agosto de 1998), Sassari, 1998, pp. 24-26.

Castelvecchio) y para San Fermo; este, ahora repartido entre Cellore d'Illasi y el Museo de Castelvecchio, incluye, junto a la Virgen sostenida por una mujer pía y san Juan, también a la Magdalena llorando[12]. En el Valle de Aosta las actas de visita, antes mencionadas, destacan grandes crucifijos «con dos imágenes», es decir, la de María y la del discípulo Juan. Así acompañado debía de aparecer, según la visita del 30 de junio de 1416, también el gran Cristo de Challant-Saint-Victor, colgado en lo alto, delante del presbiterio (otro grupo estaba presente en la nave, protegido por una cortina).

En los muros de separación que dan a las naves, o bien en los altares, se dispusieron a lo largo del siglo XIII los grupos del Descendimiento, difundidos por varias áreas, desde España hasta la Italia centromeridional. Este episodio de la Pasión y Muerte de Cristo –cuya contemplación se alimentaba de fuentes literarias como el *De meditatione Passionis Christi per septem diei horas libellus* del Pseudo-Beda, el *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini*, el *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris eius*, por mucho tiempo atribuido a san Bernardo– aparece evocado de manera tal que implique a los fieles en una especie de identificación con los personajes que desclavan y bajan de la cruz el cuerpo del Redentor. En el crucifijo Courajod del Louvre, tal vez borgoñón y que se puede fechar hacia finales del siglo XII, el brazo derecho que cae y la curvatura de la figura enlazan con la dinámica de un Descendimiento de la cruz. Una tipología afín se encuentra también en un crucifijo coevo de la catedral de Pisa y, una vez más, en el Cristo del Descendimiento de Vicopisano[13], del Duecento. La escena de la que debían de formar parte figuras similares se encuentra también, amplificada en sus articulaciones gestuales y simbólicas, en un extraordinario documento de los años 1225-1235, un dibujo del *Cuaderno de dibujos* de Villard d'Honnecourt (París, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 19093, f. 26*r*)[14], que podría referirse también a un grupo plástico. Las figuras de los Descendimientos hispánicos más antiguos, que entre el siglo XII y XIII aparecen en la zona pirenaica de Erill, tienen bajo los pies unas espigas que sirven para fijarlos a una viga horizontal. Una espectacularidad más desarrollada se da en las estatuas del «Santissim Misteri» que el canónigo Ripoll Tarascó proporcionó, en 1251, para el altar de la Virgen en la iglesia abacial de Sant Joan de les Abadesses[15]. En el monasterio de Las Huelgas, en Burgos, un descendimiento del siglo XIV de intenso patetismo aparece, en cambio, situado en el muro de separación del coro[16].

---

[12] G. L. Mellini, *Scultori veronesi del Trecento*, Milán 1971, pp. 19-22.

[13] Cfr. M. Burresi y A. Caleca, «Sacre passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato», en Burresi, *Sacre Passioni*, cit., pp. 24-43.

[14] *Villard d'Honnecourt, Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, ed. H. R. Hahnloser, Graz, 1972, p. 63.

[15] Un documento citado por R. Bastardes i Parera, *Els davallaments romànics a Catalunya*, Barcelona, 1980, p. 174, relata que el canónigo Ripoll Tarascó recibió de un tal Dulceto madera de nogal y de abeto para poder fabricar por él («per eum») y por Dulceto las imágenes del Salvador crucificado, de los ladrones y de otros cuatro para el altar de la Virgen. Realmente, no faltan casos en los que un artista gozó de una prebenda canónica o fue admitido como converso en un monasterio. Cfr. E. Castelnuovo, «L'artista», en J. Le Goff (ed.), *L'uomo medievale*, Roma-Bari 1997, pp. 252-253 [ed. cast.: *El hombre medieval*, Madrid, Alianza, 1999]. No obstante, en un obituario se conmemora a Ripoll como proveedor de la obra («procurator dicti operis»).

[16] A. Duran Sanpere y J. Ainaud de Lasarte, *Escultura gótica*, Madrid, 1956, p. 73; J.-R. Gaborit, «Un groupe de la Descente de Croix au Musée du Louvre», *Monuments et mémoirs publiés par l'Académie des Inscriptions et*

En los grupos de madera del Descendimiento, difundidos a lo largo de todo el Duecento por Umbría, Toscana, Las Marcas, Lacio y Abruzos, con puntos meridionales en Montevergine y en Scala[17], los dos brazos de Cristo desprendidos de la cruz aparecen colgando; y si bien la alteración de las disposiciones originarias puede haber falseado, en parte, las relaciones entre las figuras[18], parece evidente que, por regla general, la Virgen se dispone a tomar la mano del Hijo, y José de Arimatea, apoyado en la escalera, debe sostener el cuerpo, abrazándolo por los lados, mientras Nicodemo saca el clavo de los pies. Los grupos plásticos de fuentes posteriores están, a veces, colocados en altares como imágenes permanentes de devoción[19], pero no se excluye que fueran también montados en función de las «devociones» de las cofradías, especialmente en Semana Santa; poco después, la práctica de las representaciones sacras terminaría por desvalorizar la función tradicional de los personajes lígneos y favorecer una colocación diferente[20].

El área alpina occidental no parece haber acogido grupos del Descendimiento análogos a los de la Italia central, quizá por su marginalidad en relación con los movimientos espirituales que los habían favorecido. Al Descendimiento de Antelami de Parma responde idealmente el magnífico relieve de ese tema incluido en la serie del antiguo *jubé* del priorato de Le Bourget du Lac, en Saboya, de mediados del Duecento[21]. Quizá tal ejemplo y el de ciertos dípticos y trípticos ebúrneos franceses con escenas de la Pasión se habrían podido reflejar, por afinidad estructural, en el sistema narrativo de los *retables* aostanos, pero la mayor antología de la *imagerie* local en torno a los «misterios» de la Pasión de Cristo, el *retable* de la catedral de Aosta, no lo confirma. La escena del Calvario, con la mímica do-

---

Belles Lettre LXII (1979), p. 181, mantiene que una ubicación similar podía valer también para otros grupos del Descendimiento.

[17] Sobre los descendimientos italianos, Francovich, *Scultura medioevale*, cit., pp. 14-16; G. de Francovich y F. de Maffei, *Mostra di sculture lignee medioevali*, catálogo de la exposición (Milán, junio-julio de 1957), Milán, 1957, núms. 10, 11 y 15-18; F. Bologna y R. Causa, *Sculture lignee della Campania*, catálogo de la exposición, Nápoles, 1950, núm. 15 (para el grupo de la catedral de Scala); E. Carli, *La scultura lignea italiana*, Milán, 1966, pp. 29-32. Para el grupo de Montone, cfr. B. Toscano, ficha 45: «Bottega altotiberina (1260-1270 aproximadamente)», en G. Sapori (ed.), *Museo Comunale di San Francesco a Montone*, Perugia, 1997, pp. 103-109, anterior a la reciente restauración. Tal restauración ha motivado la exposición «L'Immagine, il Culto, la Forma. Antichi gruppi lignei di Deposizione (secoli XIII-XIV)» (Montone, 3 de octubre de 1999-31 de diciembre de 1999) y el *Convegno Internazionale di studi sui gruppi lignei* (Montone, 19 de octubre de 1999).

[18] Sobre la interpretación de la organización originaria del grupo de Tivoli, cfr. A. Fanfani, «Ricostruzione iconografica della Deposizione di Tivoli», en C. de Benedictis (ed.), *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, pp. 105-109; C. Pierattini, «Una "lettura" del gruppo ligneo della deposizione di Tivoli», *Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia ed Arte* LVI (1983), pp. 141-208.

[19] En la catedral de Barga, según una visita de 1575, en el altar de la Crucifixión había un grupo de cinco figuras: A. de Marchi, «Crocifisso, maestranza francese (?) sec. XIII metà», en Baracchini (ed.), *Scultura lignea*, cit., p. 48. Cfr. además la ficha arriba citada de B. Toscano.

[20] H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlín, 1981.

[21] E. Pagella, «Sculpteur franco-piémontais vers 1250, deux fragments: la Vierge de la Nativité, un troupeau», en S. Barberi, G. Romano y E. Rossetti Brezzi (eds.), *Sculpture gothique dans les États de Savoie*, catálogo de la exposición (Chambéry, 5 de junio de 2003-1 de septiembre de 2003), Chambéry, 2003, pp. 27-29, considera los relieves de Le Bourget como ejemplo de un particular «gótico alpino», «bisagra entre el nuevo estilo llegado del Norte y el límite extremo de la tradición románica de la llanura padana».

liente de María y de Juan, bastaba para provocar la piadosa empatía de los fieles. Por otra parte, más adelante el imaginario religioso se reflejó en otros montajes.

El tema del Lamento o Llanto sobre Cristo muerto se desarrolla a lo largo del Trecento, y más adelante, en representaciones pictóricas que coinciden, más o menos puntualmente, con el relato de las *Meditationes vitae Christi*, atribuidas al Pseudo-Buenaventura (pero compuestas por el franciscano Johannes de Caulibus hacia mediados de siglo): «La madre se sienta en el suelo y pone la cabeza en su regazo con grandes suspiros. Y la Magdalena se pone a los pies, a cuyo lado ella había merecido encontrar tanta gracia. Y los demás están alrededor y lloran mucho sobre él»[22]. En las representaciones plásticas de los siglos XIV y XV parece, en cambio, que prevalece una puesta en escena diferente: la Madre, el discípulo Juan y las Marías que participan en la lamentación se alinean de frente detrás del Cristo yaciente, que está dispuesto de lado, de forma que muestra al espectador la llaga del costado; a los pies y a la cabeza se colocan José de Arimatea y Nicodemo, que han quitado el cuerpo de la cruz y están por llevarlo a la sepultura[23]. Una representación sagrada véneta de 1375, elaborada sobre una más antigua centro-itálica, proporciona al respecto una indicación significativa: quitado el Cristo de la cruz, «exclámese, según lo convenido; y, después, estando Cristo donde está ordenado, que la madre se ponga en medio, y Juan a la cabeza y la Magdalena a los pies; y la madre se lamente sobre los miembros de Cristo, uno a uno besándolos»; para terminar, «María, volviéndose al pueblo, diga con los gestos de las manos: Yo soy la madre triste desconsolada [...]»[24]. A una composición concebida de manera similar parecen referirse las actitudes de las tallas provenientes de San Michele en Casanuova[25], ahora en el Museo Diocesano de Florencia, y de Santa Maria delle Grazie en Bolonia[26], mutiladas, que se pueden fechar, tanto unas como otras, hacia mediados del Trecento.

En el área alpina, antes de que la representación plástica del Lamento se afirmara, en pleno Quattrocento, siguiendo la huella de las *Meditationes* pseudobuenaventurianas in-

[22] A. Levasti, *Mistici del Duecento e del Trecento*, Milán, 1935, p. 465, reproduce, como se ha citado aquí, la versión en lengua vernácula contenida en el códice ricardiano 1286, fechado en 1385, aunque corrigiendo sobre la base de algunos manuscritos latinos la frase: «la Madre recibe el "cuerpo" en su regazo», que ya parece reflejar el icono de la Piedad. En los manuscritos (cfr. Johannes de Caulibus, *Meditationes vite Christi olim sancto Bonaventurae attributae*, ed. M. Stallings-Taney, Turnhout, 1997, p. 280) se encuentra la lección «Domina suscipit capud cum discipulis in gremio suo», pero también la variante más verosímil, «capud cum scapulis» que se corresponde con la iconografía pictórica prevalente de Giotto en adelante.

[23] He examinado más extensamente la cuestión en G. Gentile, «Testi di devozione e iconografia del Compianto», en G. Agostini y L. Ciammitti (eds.), *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi*, Bolonia, 1989, pp. 167-211.

[24] A. d'Ancona, «Due antiche devozioni italiane», *Rivista di filologia romanza* II (1875), pp. 25-27. Una disposición semejante se observa en la Piedad pintada, florentina, del segundo cuarto del Trecento, conservada en el Fogg Art Museum de Cambridge, Mass. Belting, *Das Bild und sein Publikum*, cit., trad. it., p. 59, la considera «un "grupo de la Piedad" dramatizado a la manera de una "representación sagrada"».

[25] M. Collareta, «Le immagini e l'arte. Riflessoni sulla scultura dipinta», en Baracchini (ed.), *Scultura lignea*, cit., p. 3. E. Camporeale, «Compianti lignei tra Emilia e Toscana», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* serie IV, VI, 1 (2001), pp. 87-124.

[26] E. Camporeale, ficha 147, en A. Stanziani, O. Orsi y C. Giudici (ed.), *Lo spazio, il tempo e le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, catálogo de la exposición (Bolonia, 2 de diciembre de 2001-17 de marzo de 2002), Cinisello Balsamo, 2001, p. 454.

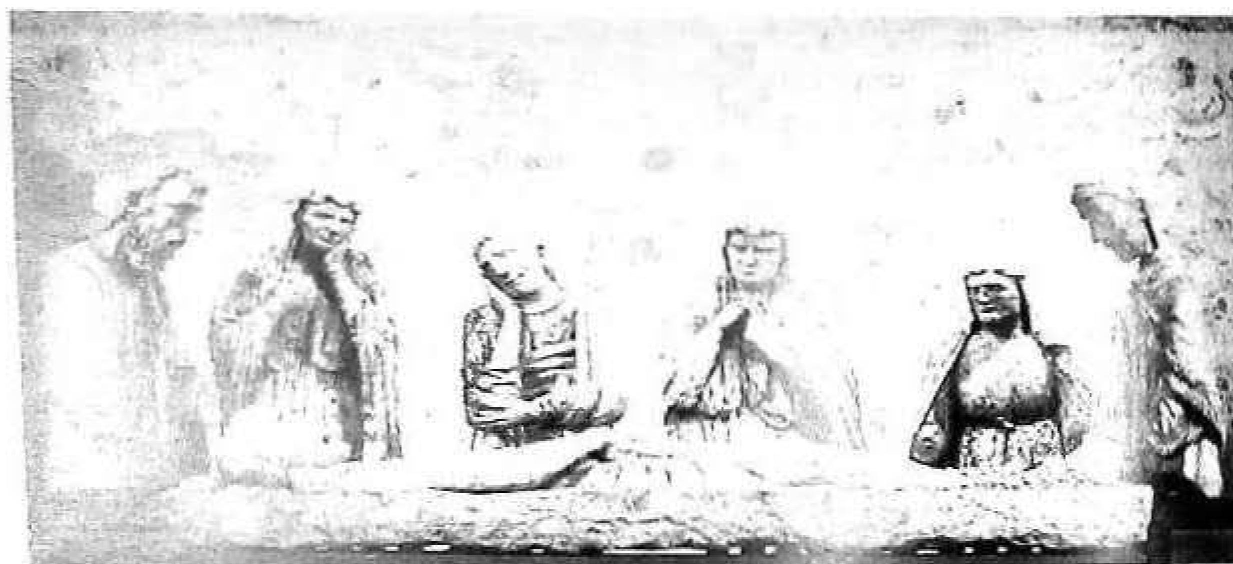


Figura 2. Rigino di Enrico (atribuido a), llanto sobre Cristo muerto, piedra, *ca.* 1330.

tercaladas en las *lectiones* de cofradías, en la predicación y en el teatro sacro la iconografía de la Sepultura de Cristo se consolidaba en grupos plásticos, más ajustada a la serie canónica de los «misterios» de la Pasión y Muerte y, a la vez, apta para una exaltación tal del dolor de María y de los presentes como para impresionar y provocar la piedad de los fieles. En la capilla de Bard, en 1416, el visitante aprecia en el altar mayor «un hermoso sepulcro con varias imágenes», cubierto con un paño de lino. En Saint Rhémy-en-Bosses, en 1421, en una capilla de la parroquial, aparece un «Santo Sepulcro con sus imágenes, decorosamente, sobre un altar bien decorado». Por lo tanto, parece que tales grupos se encontraban invariablemente en esa colocación a guisa de imágenes de devoción. No lejos del Valle de Aosta, la iglesia parroquial de Morel, en el Alto Valais, poseía un grupo de madera, de dimensiones adecuadas para la mesa de un altar, del que se conservan un Cristo muerto, una de las Marías y un personaje masculino (José de Arimatea o Nicodemo), fechados en el segundo cuarto del Trecento y atribuidos a un taller activo en los alrededores de Ernen[27]. Igualmente dedicado a la representación del momento de la sepultura y de la última lamentación de la Virgen, de las pías mujeres y de Juan sobre el cadáver de Cristo está el expresionista grupo de piedra, atribuido a Rigino di Enrico (hacia 1330), ahora conservado en el Museo Comunale di Caprino Veronese y proveniente de la iglesia del cementerio; y otro, más tardío, de la iglesia de San Fermo en Verona (atribuido a Giovanni di Rigino; fig. 2)[28].

A mediados del Trecento el escultor catalán «mestre Aloy» realizaba para la capilla del Corpus Domini en San Feliu, en Gerona, un *sepulcrum* de alabastro, que incluye la figura

[27] W. Ruppen, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis, II: Das Untergoms: die ehemalige Grosspfarrei Ernen*, Basilea, 1979, pp. 26-27; L. Golay, *Les sculptures médiévales. La collection du Musée cantonal d'histoire*, Lausana, 2000, pp. 116-119.

[28] Mellini, *Scultori veronesi*, cit., pp. 26 y 113; A. Caiani, Una «deposizione sul sepolcro» a Caprino Veronese, *Arte veneta* XXI (1967), pp. 195-199. En este grupo, el cuerpo de Cristo no aparece dentro de un sarcófago, sino puesto sobre la superficie encajada de un banco en el que se puede reconocer un cierto conocimiento del Sepulcro de Jerusalén.



Figura 3. Toulouse o Cataluña, busto mutilado de hombre barbudo (¿José de Arimatea o Nicodemo?), mármol, *ca.* 1360.

de Cristo yaciente en la tumba con las de José de Arimatea y Nicodemo a la cabeza y a los pies, además de las de Juan Evangelista, la Virgen María, María Magdalena, María la de Santiago y María Salomé[29]. De ese grupo queda en San Feliu la figura de Cristo, que se ha atribuido a un compañero del maestro Aloy, Jaume Cascalls[30]. Las obras atribuidas a Aloy y a Cascalls[31] muestran contactos con el taller que hizo las estatuas de la capilla del obispo de Rieux en San Francisco de Toulouse, en el segundo cuarto del siglo XIV, y no desconocido en Cataluña. Me inclino a distinguir una influencia de los caracteres de este círculo tolosano-catalán en una figura mutilada de mármol, con barba y cabellos dorados, ahora conservada en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Susa y proveniente del tesoro de la catedral, que fue iglesia abacial de San Justo (fig. 3)[32]. Esta figura, cuyos rasgos esti-

[29] El detallado contrato estipulado por «magister Aloy imaginator», el 5 de mayo de 1350 en Gerona, con el cambista Francesco Savarrés está publicado por P. Freixas i Camps, *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Girona, 1983, pp. 131-132.

[30] A. Erlande-Brandenburg, *La conquête de l'Europe*, París, 1987 [ed. cast.: *El arte gótico*, Madrid, Akal, 1992.]; M. R. Terés i Tomàs, atribuido a Jaume Cascalls, *Figura de rey*, transformada en san Antonio abad, en X. Barral *et al.* (eds.), *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, catálogo de la exposición (Barcelona, 27 de julio-30 de noviembre de 1992), Barcelona, 1993, pp. 231-233. A Jaume Cascalls (activo entre 1345 y 1379) se le atribuye también la cabeza de Cristo muerto, en alabastro, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña de Barcelona, de la capilla del Corpus Christi del convento local de Sant Agustí Vell. Cfr. E. Carbonell y J. Sureda, *Tresors medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1997, p. 398.

[31] Para el maestro de Rieux y su ambiente, cfr. B. Mundt, «Der Zyclus der Chapelle de Rieux und seine künstlerische Nachfolge», *Jahrbuch der Berliner Museen* n. s., IX (1967), pp. 26-80; F. Español, «Joan Avesta, Sculpteur de Carcassonne, l'influence de l'atelier de Rieux sur la Catalogne», *Bulletin monumental* CLI (1993), pp. 383-403.

[32] G. Romano, ficha 7, «Scultore francese (?) circa 1360-1370», en id. (ed.), *Valle di Susa. Arte e storia dall'XI al XVIII secolo*, catálogo de la exposición (Turín, 12 de marzo-8 de mayo de 1977), Turín, 1977, p. 89; G. Saroni, ficha 4, «Scultore francese (?), sec. XIV, settimo decennio circa», en C. Bertolotto y G. Amprino (ed.), *Il Tesoro della Cattedrale di San Giusto: arredi sacri dal VII al XIX secolo*, catálogo de la exposición (Susa, 18 de julio-22 de agosto de 1998), Turín, 1998, pp. 58-59; G. Romano, «Scultore franco-piemontese, 1365-1370», en Pagella, *Tra Gotico e Rinascimento*, cit., p. 64.

lizados expresan un gran sufrimiento, aparece tendida en una postura que no es la original; el cuello se une rígido al busto, como en un duro esfuerzo. Si el misterioso personaje formaba parte de un grupo de la sepultura de Cristo, en el papel de un Nicodemo o de un José de Arimatea, dedicado a sostener el cuerpo del Señor, podríamos suponer que un comitente, de rango no común, encontrara el modo de dirigirse a un artista tolosano o catalán, precisamente para tener de ese «misterio» un tipo de representación de la que había captado la conmovedora expresividad. Tal presencia en un valle abierto, con sus monasterios, atravesado por importantes rutas mercantiles, constituiría un importante precedente para la aparición de otros grupos del Sepulcro en Piamonte. Más tarde, la suerte de las representaciones plásticas de la *mise au tombeau* quedaría reflejada en el ámbito subalpino en un grupo ligneo que, en 1401, como relata el cronista Gioffredo della Chiesa, el marqués Tomás III llevó de París a Saluzzo: «imágenes de madera de Cristo tumbado en el monumento con aquellos que lo miraban, y san Pedro y san Pablo [una interpretación errónea por José de Arimatea y Nicodemo] y las Marías, imágenes todas de tamaño de una persona humana»[33].

Al menos desde el inicio del Trecento, tanto en Italia como en los países germánicos, para la representación litúrgica del Descendimiento en los ritos del Viernes Santo se emplearon crucifijos en los que la figura de Cristo, con brazos articulados, podía desclavarse y depositarse en el sepulcro[34]. En los países de cultura germánica y en el área alpina, en lugar del crucifijo, para la evocación ritual de la sepultura (en Bressanone, todavía a mediados del siglo XVI), se empleó una talla de Cristo muerto (el *Grabbild*) con los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre el vientre, a menudo envuelto en un sudario tallado junto con la figura. En Friburgo, el monasterio cisterciense de la Maigrauge poseyó una figura similar, de hacia 1330, que contaba con una caja a guisa de arca, con tapa, pintada con escenas de la Pasión, ahora conservada en el Musée d'Art et d'Histoire[35]. Un Cristo muerto policromado de modestas dimensiones, proveniente del Valais y conservado en Sión, en el Museé cantonal d'histoire[36], presenta igual iconografía que el de Friburgo y también tiene una caja pintada, aunque sin imágenes ni tapa. El uso del *Grabchristus* o *Grabbild* con función ritual debió de conocer alguna difusión también en la vertiente meridional de los Alpes. A una gran figura de madera pertenecía la cabeza de un Cristo muerto, del segundo cuarto del Trecento, que se conserva en el Museo di Palazzo Silva, Fondazione Galletti en Domodossola[37], no muy diferente, en la áspera fisionomía y en

---

[33] G. della Chiesa, «Cronaca di Saluzzo», en *Historiae Patriae Monumenta*, III: *Scriptores*, Turín, 1848, col. 1038.

[34] G. y J. Taubert, «Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen», *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* XXVIII (1969), pp. 79-121; J. Taubert, *Farbige Skulpturen. Bedeutung Fassung Restaurierung*, Múnich, 1983, pp. 38-50; R. Rampold, «Gotische Kruzifixe mit schwenkbaren Armen – Neuentdeckung in Tirol», *Der Schlern* LXXIII, 7 (1999), pp. 425-436; R. Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle)*, París, 1999, pp. 270ss.; J. Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*, Berlín, 2000², pp. 29ss.

[35] M. Strub, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, II, Basilea, 1956, pp. 338-340; P.-A. Jaccard, «La scultura», en F. Deuchler (ed.), *Ars Helvetica. Arti e cultura visiva in Svizzera*, Disentis, 1992, p. 72.

[36] Golay, *Les sculptures medievales*, cit., pp. 122-129.

[37] G. Gentile, «Scultore della Val d'Ossola?, prima metà del XIV secolo», en G. Romano (ed.), *Musei del Piemonte, opere d'arte restaurate*, catálogo de la exposición (Turín, 1 de septiembre-15 de otubre de 1978), Turín, 1978, p. 40.



Figura 4. Valle de Aosta, Cristo muerto, madera policromada, *ca.* 1320-1330.

el rústico modelado, de un Cristo muerto del Musée cantonal d'histoire en Sión, procedente de Wileren, en el Alto Valais[38]. Figuras de Cristo muerto en el sepulcro independientes, no como parte de grupos de la Sepultura o de la Lamentación, debía de haber también en el Valle de Aosta, donde en la parroquia de Gressoney, el 7 de julio de 1419, el visitante encontró en un altar dedicado a santa Catalina, mal conservado y con una decoración figurativa un poco informal, «unam imaginam de sepulcro corporis Christi».

Con seguridad del Valle de Aosta y, por lo que parece, de Gressan proviene un gran e importante Cristo muerto, de madera, del Museo Civico de Arte Antiguo de Turín (fig. 4)[39], que se puede fechar por sus características estilísticas hacia 1320-1330, el cual, en su estructura y policromía, revela sucesivas adaptaciones a nuevos significados y funciones. En origen, el Cristo yacente, con los ojos cerrados, la figura consumida de los crucificados contemporáneos de Aosta y las heridas marcadas con gotas de sangre en relieve, tenía los brazos extendidos a los lados. Una restauración reciente ha puesto en evidencia las modificaciones que sufrió, seguramente en el Quattrocento, cuando la figura se puso de pie, con los dos brazos separados y cruzados sobre el vientre (uno, con la mano marcada con una llaga ensangrentada, fue toscamente rehecho), en los ojos cerrados se pintaron grandes pupilas y todo el cuerpo se cubrió de llagas rojizas, de manera que pudiera asumir el aspecto y el papel devocional del bíblico «Varón de dolores», de pie, cubierto por los signos de su Pasión[40]. Tal «imagen de devoción» se había desarrollado allende los

---

[38] Golay, *Les sculptures medievales*, cit., pp. 116-119.

[39] El Cristo de Gressan, de madera de chopo, plateado y pintado, mide 193 cm. Fue interpretado como Cristo yacente que formó parte de un grupo de la Piedad por V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catálogo de la exposición, Turín, 1939, p. 51, que lo fecha en la primera mitad del Trecento; como *Grabchristus*, por C. T. Muller, *Mittelalterliche Plastik Tirols: von der Fruhzeit bis zur Zeit Michael Pachers*, Berlín, 1935, p. 121, nota 26, y fue fechado por *id.*, «Ein spatromanischer Palmeselchristus», *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* XXI (1967), p. 134, a finales del Duecento. Análoga interpretación viene dada por H. Reiners, «Il S. Sepolcro di Moncalieri», *Bollettino del Centro Studi Archeologici ed Artistici del Piemonte* I (1941), p. 72, que lo compara con el Cristo del Sepulcro de Maigrauge, y por L. Mallè, *Le sculture del Museo d'Arte Antica*, Turín, 1965, p. 89. La estatua, por el contrario, fue considerada como un *Schmerzensmann* por G. von der Osten, «Der Schmerzensmann aus Gressan», *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift für Theodor Müller*, Múnich, 1965, pp. 101-104. Rossetti Brezzi, *Le vie del Gotico*, cit., pp. 348-349, atribuye la obra al maestro del crucifijo de Challant-Saint-Victor y la fecha hacia 1320-1330. Para un examen de la estructura, después de la reciente restauración, cfr. G. Gentile, ficha 11, en Pagella (ed.), *Tra Gotico e Rinascimento*, cit. p. 44.

[40] Una modificación parecida sufrió el *Grabchristus* de Matrei am Brenner, de principios del Trecento. Cfr. Müller, *Mittelalterliche Plastik*, cit., pp. 36-38.

Alpes, hacia 1300, a partir del icono de la *Imago Pietatis* de medio cuerpo[41]. En Bolzano[42], el *Schmerzensmann* aparece en el claustro de los Franciscanos, hacia 1310, en un fresco de estilo gótico lineal entre los instrumentos de la Pasión (los *Arma Christi*) y, además, en un relieve de piedra de mediados del Trecento. También en Bolzano, en 1329, aparece pintado en el claustro de los dominicos, en la entrada de la capilla de San Juan, donde también se encuentra en el altar, adorado por dos cónyuges de la familia de mercaderes Rossi/Botsch; icono de una *pietas* cristocéntrica que, en ese clima de frontera, auspicia esta expresión de la mística septentrional combinándola con la *Imago pietatis*, mucho más habitual en Italia.

El Cristo muerto de Gressan cambió una vez más su función representativa cuando, en época más tardía, con el significado del *Schmerzensmann* ya perdido, se le considera un *Ecce Homo* y se le atan las muñecas con una cuerda. La figura, además, había sufrido, quizá ya en su primitivo aspecto, una adaptación nada despreciable: detrás de la herida del costado se había perforado, en la cavidad normalmente practicada en la parte posterior de las tallas, un hueco más profundo. Sobre la base de una hipótesis discutida recientemente por Johannes Tripps relativa al uso litúrgico de figuras similares de Cristo muerto, se puede suponer que tal cavidad albergase un relicario o una píxide para la *depositio hostiae* del Viernes Santo[43]. Quizá para facilitar la extracción en el momento de la *elevatio* la noche de Pascua, se tallaron unos huecos a los lados del torso, que quedan ocultas por los brazos. A una análoga función litúrgica, en el ámbito germánico, se destinaron a veces los *Santos Sepulcros* monumentales[44], constituidos por una hornacina que contenía, además de a Cristo muerto yacente en la tumba (en la catedral de Friburgo de Brisgovia está provisto de un relicario en el pecho para la colocación ritual de la hostia), las figuras de las tres Marías en el Sepulcro[45] y los ángeles que anuncian la Resurrección.

---

[41] E. Panofsky, «"Imago pietatis". Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmann" und der "Maria Mediatrix"», en *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig, 1927, pp. 261-308, G. von der Osten, *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*, Berlín, 1935; W. Mersmann, *Der Schmerzensmann*, Dusseldorf, 1952.

[42] S. Mieth, *Das Franziskanerkloster in Bozen. Geschichte, Baugeschichte, Kunst*, Bolzano, 1998, pp. 111ss.; A. de Marchi, T. Franco, V. Gheroldi y S. Spada Pintarelli (eds.), *Trecento. Pittori gotici a Bolzano. Atlante*, Trento, 2002, pp. 53, 57ss., 83ss., 145.

[43] Tripps, *Das handelnde Bildwerk*, cit., pp. 136-141, después de un examen crítico de las interpretaciones expresadas por H. Appuhn y G. Taubert, admite con cautela la posibilidad de que figuras de Cristo muerto junto con sus sepulcros móviles fueran destinadas a los rituales del Triduo Pascual y que en ellas, o junto a ellas, se depositara una hostia. En cuanto al Cristo de Gressan, se podría también plantear la hipótesis de que la cavidad de detrás contuviera un dispositivo apto para simular una efusión de sangre de la herida del costado, como se practicaba en los dramas sacros (cfr. A. Vitale Brovarone, *Il quaderno di segreti di un regista provenzale del Medioevo. Note per la messa in scena di una Passione*, Alejandría, 1984, pp. 38-42) y como se advierte en el crucifijo realista (hacia 1510) de brazos plegables del Stadtmuseum de Döbeln, en Sajonia (cfr. Tripps, *Das handelnde Bildwerk*, cit., p. 176); pero en el Cristo valdostano no se notan huellas evidentes de un artificio similar, y esto, quizá, habría sido más pertinente en la iconografía de Cristo como *Schmerzensmann*, que muestra la herida del costado.

[44] Taubert, *Mittelalterliche Kruzifixe*, cit., p. 49, y J. Tripps, *Das handelnde Bildwerk*, cit., p. 141, mantienen, con todo, que los grupos de los *Heilige Gräber* monumentales estaban destinados normalmente a la devoción cotidiana.

[45] Grupos representando la visita de las Marías al Sepulcro ya existían en el Duecento, como atestiguan las dos extraordinarias figuras de madera de la capilla del Sepulcro en Ems-Domat, en Coira (de finales de siglo).



Figura 5. Alto Rin, retablo de la Virgen de la Losa, Virgen dolorosa y escenas de la Pasión, madera policromada y pintura sobre tabla, 1420-1430.

La representación ofrecida por los grupos de tales sepulcros monumentales abarca, por lo tanto, momentos distintos, que la costumbre con representaciones en escenas contextualizadas y con el uso litúrgico hacía que le resultasen reconocibles al observador medieval[46]. Un conjunto iconográfico de temática afín se encuentra en el Valle de Susa, en Gravere, en el altar de la capilla de la Virgen de la Losa, que un documento de 1432 designa como «capella seu ecclesia beate Marie de pietate de Losa»[47] (fig. 5). La estructura es del tipo baldaquino, conocida en el ámbito suizo y germánico meridional. Al área altorenana de hacia 1430 remite el estilo de las partes plásticas y de las pinturas. En el centro domina, más grande, la Virgen dolorosa, alrededor de la cual se disponen, en varios registros, pequeñas figuras relacionadas con diferentes «misterios». La Virgen recapitula, absorta y doliente[48], todas las penas sufridas desde la Crucifixión (representada en la parte superior) hasta la Sepultura del Hijo (en la parte inferior). El complejo sistema

que llevan las vasijas con los ungüentos imitando la *Visitatio sepulcri*. E.Poeschel, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, I. *Die Kunst in Graubünden*, Basilea, 1937, pp. 68-70.

[46] Para el caso de Friburgo, cfr. O. Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Múnich, 1977 [ed. cast.: *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza, [1]1993].

[47] Archivio Storico Capitolare di San Giusto di Susa, cart. 12, fasc. 31/343, documento del 20 de noviembre de 1432. G. Gentile, ficha 12, en Romano (ed.), *Valle di Susa*, cit., pp. 92-96.

[48] Parecidas y relacionadas con composiciones análogas son la Virgen orante de la colección Pardo, París, en J. Liévaux-Boccador y E. Bresset, *Statuaire médiévale de collection*, Neuilly, 1972, II, p. 126, y la Dolorosa de Saint-Dalmas-du-Plan, Alpes Maritimes, reproducida en *L'art religieux ancien dans le comté de Nice et en Provence. Exposition d'art religieux ancien* (Niza, febrero-abril de 1932), Niza, 1932, p. 174.

iconográfico incorpora al momento de la sepultura, a la que alude la figura de Juan llorando, algunos elementos desarrollados por el *Heiliggrab* monumental, como los centinelas dormidos en el frente de la tumba, las tres mujeres con los vasos de ungüento en su visita al Sepulcro y el ángel de la Resurrección. Un ejemplo análogo de yuxtaposición de «misterios» consecutivos aparece en las pinturas de la caja del Cristo muerto del monasterio de Maigrauge. Retablos de contenido afín debían de encontrarse en el Valle de Aosta, donde sabemos, por las visitas pastorales de 1416, que en la iglesia de Pontey se veía un hermoso tabernáculo que contenía «el Santo Sepulcro, la imagen de la Virgen y las demás imágenes», y en la curia de Saint-Marcel uno parecido, de nueva confección[49].

Hemos visto cómo en la capilla de la Virgen de la Losa, hacia 1432, había una representación que respondía al nombre de «Santa María de Piedad», pero no la imagen que después se denominaría habitualmente así. En el Valle de Aosta, en 1416, el visitante episcopal vio en Châtillon (etapa importante en el sistema de pasos alpinos), en el altar mayor de la parroquia, un grupo plástico que no sabe designar con un nombre específico, pero del que capta la iconografía esencial: «Una imagen de María que tiene en brazos al Hijo flagelado», es decir, un Cristo marcado por las heridas de la Pasión[50]. Con un enfoque análogo, se designa un grupo de madera en las escrituras contables de la corte de Felipe de Borgoña[51], en la misma época en que los miniaturistas de Jean de Berry incluyeron en los libros de horas imágenes de la Piedad que combinan esquemas septentrionales e italianos[52]. En los territorios germánicos, la contemplación del lamento de María sobre el Hijo bajado de la cruz había inspirado la que probablemente tuvo mejor fortuna de estas «imágenes de devoción»: aquella que una crónica colonesa del siglo XVII, al referirse a las indulgencias anexas desde 1298 al simulacro conservado en la iglesia de los carmelitas de Colonia, designa como «statua beatae Mariae Virginis quam *vespertinam et dolorosam* compellant»[53]. El *Vesperbild* tiene su origen en la Virgen entronizada con el Niño en las rodillas[54]. La Virgen que presenta al Hijo muerto a los fieles les invita a

[49] Cfr. Orlandoni, *Architettura*, cit., p. 281.

[50] Visita del 20 de septiembre de 1416: «una ymago beate Marie tenens in humero filium flagellatum».

[51] Mandato del 4 de julio de 1388 para el suministro de «une ymage de Notre Dame tenant en son giron une autre ymaige d'un Dieu de Pitié et pour deux ymaiges d'anges tous de boys enlevez», destinados al oratorio del duque, en el palacio D'Artois en París. G. Troescher, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die Europäische Kunst*, Frankfurt, 1940, p. 185, n. 265. Es significativo que el grupo se interpretara como una asociación de la imagen de María con la del *Dieu de pitié*, es decir, del Cristo de la *Imago pietatis*. Análogamente en Padua, en 1429, el contrato con el que Egidio de Wiener Neustadt se comprometía a realizar el grupo en piedra que se conserva en Santa Sofía, habla de «unam ymaginem beatae Mariae Virginis cum Crucifisso in brachiis». Cfr. E. Rigoni, «Lo scultore Egidio da Wiener Neustadt a Padova», *Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti in Padova* n. s., XLVI (1930), p. 6.

[52] M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, Londres, 1967, pp. 185-186.

[53] W. Krönig, «Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XXIV (1962), p. 98.

[54] Cfr. Panofsky, «Imago Pietatis», cit., p. 266; H. Swarzenski, «Quellen zum deutschen Andachtsbild», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* IV (1935), pp. 141-142. Meiss, *French painting*, cit., pp. 183-185, examinando algunos ejemplos ofrecidos por la pintura italiana del Trecento –de la Piedad sienesa del tercer cuarto del Trecento en el Musée David de Angers a la tabla de la colección Martin Le Roy en París, atribuida a Giovanni da

identificarse con sus sentimientos y con sus recuerdos; en el *Büchlein der ewigen Weisheit* (1327-1328) de Enrique Suso, María cuenta a su devoto que, cuando cogió el cuerpo de su amado Hijo sobre su regazo, exclamó: «¿Dónde está ahora la alegría que tuve por tu nacimiento?, ¿dónde el gozo que tuve por tu dulce infancia?»[55]. En los *Vesperbilder* germánicos, la Virgen sostiene en sus rodillas, en disposición diagonal, al Hijo desfigurado por los tormentos y, a menudo, reducido a dimensiones de niño, o bien lo aprieta con fuerza. Ejemplares del primer tipo, que se pueden fechar entre 1360 y 1380, aparecen en Alto Adige –dos en el Museo Diocesano di Bressanone, procedentes de las iglesias de San Erardo y de Novacella; otro, en la parroquial de Burgusio, del convento de las clarisas de Merano[56], y otro, en Verona, en Santa Eufemia[57]–. Suiza adopta el esquema «diagonal» endulzando la expresividad, como en la Piedad exhumada en 1982 del osario de Leuk en el Alto Valais[58]. Del ámbito suizo, a principios del Quattrocento, el Valle de Aosta recibe el grupo ligneo del Tesoro de la catedral, proveniente de Ville-sur-Sarre[59], en el que la Virgen vestida de viuda sostiene el cuerpo, más pequeño, de Cristo en posición frontal, como en la Piedad conservada en el castillo de Wikon (cantón de Lucerna). La más antigua de las Piedades que se conocen en Piamonte, la talla *Vesperbild* venerada en la iglesia de San Nicolás en Orta (fig. 6), en la que la Virgen doliente aprieta en la mano izquierda un pañuelo, se localiza en un área próxima a los trayectos que unían el Novarese con los pasos de los Alpes y de Alemania. La Piedad de Orta se puede relacionar con los grupos de Niederkyll, en Prüm, Renania, y del castillo de Schenkon (Lucerna), así como con los de Remonot y de Roche les Clerval, en el Franco Condado, también parecidos en el gesto de la Virgen[60]. Desde el inicio del Quattrocento, estos grupos reflejan, en simetría ideal, una serie contemporánea de Vírgenes sentadas con el Niño, difundidas entre la región renana y la suiza[61]; una, de Issogne, se conserva en las colecciones de la Región Autónoma Valle de Aosta; otra fue robada en 1976 de la iglesia de San Gottardo in Carmine en Cannobio y otra más se encuentra en Liguria, en la iglesia parroquial de Taggia, en una capilla consagrada en 1429; y una piedad de tipo renano en sentido am-

---

Milano–, distingue, como antes E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, Cambridge Mass., 1953, I, p. 262 [ed. cast.: *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 2009], dos fuentes iconográficas: la escena de la Lamentación y la Virgen de la Humildad.

[55] Cfr. E. Suso, *Opere spirituali*, ed. B. De Blasio, Alba, 1971, en concreto *Il libro della divina Sapienza*, cap. XIX, pp. 318-319, e *ibid.*, *Horologium Sapientiae*, libro I, cap. XVI, p. 881.

[56] Muller, *Gotische Skulptur*, cit., p. 15; L. Andergassen, «Scultore sudtirolese. Pietà», en Castelnuovo y Gramatica, *Il Gotico nelle Alpi*, cit., p. 666.

[57] W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venecia, 1976, p. 262 y fig. 748.

[58] W. Ruppen, «Der Skulpturenfund von Leuk (1982)», *Zeitschrift für Schweizerische Archäeologie und Kunstgeschichte* XL (1983), pp. 241-268.

[59] D. Jorioz, ficha 101, en Castelnuovo y Gramatica, *Il Gotico nelle Alpi*, cit., p. 668.

[60] Cfr. Kronig, *Rheinische Vesperbilder*, cit., pp. 153-154; J. Baum, *Die luzerner Skulpturen bis zum Jahre 1600*, Lucerna, 1965, p. 41; M. Ferry, *Vierges comtoises*, Besançon, 1946, pp. 38 y 129.

[61] J. Futterer, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220-1240*, Augsburgo, 1930, p. 27, y E. H. Reiners, *Burgundisch-alemannische Plastik*, Estrasburgo, 1943, pp. 62 y 318, piensan que el prototipo de tales Vírgenes era venerado en un santuario de la Suiza alemana; G. Cassina, ficha 15, «Notre Dame de Lausanne, église de la Gruyère», en *Trésors d'art religieux en Pays de Vaud*, catálogo de la exposición (Lausana, 15 de octubre-12 de diciembre de 1982), Lausana, 1982, p. 46, destaca una versión de la veneradísima Virgen de Lausana.



Figura 6. Suiza, Piedad, madera policromada, inicios del siglo XV.

plio, de fecha más o menos coetánea, se venera en el santuario de Soviore en Monterosso. Por otros medios y de manos de artistas foráneos, en los primeros decenios del siglo bajó a la Italia nororiental la «bella Piedad» del «estilo dulce» austriaco y bohemio[62]. Desde aquí, desde los Alpes, el *Vesperbild* se difundió en réplicas hechas en serie (hasta la Italia central) y después fue elaborado en versiones locales; además, en el tímpano esculpido en 1393 por Juan de Fernach para la puerta de la sacristía meridional de la catedral de Milán, el tema ya se presentaba ampliado en la escena de la Lamentación, más conforme a la tradición italiana.

[62] S. Castri, «In virginis gremium repositus. Dall'archetipo del Vesperbild alla "Bella Pietà": un excursus, non solo alpino», en Castelnuovo y Gramatica, *Il Gotico nelle Alpi*, cit., pp. 171-185.



Objetos litúrgicos y tesoros de la Iglesia

Patrick J. Geary

Introducción

Cuenta la leyenda que las autoridades romanas ordenaron a san Lorenzo entregar el tesoro de la Santa Iglesia. Entonces, Lorenzo reunió a los pobres y los presentó ante dichas autoridades declarando: «Éstos son los tesoros de la Iglesia». Puede que los pobres fueran el tesoro de la Iglesia de Roma en sus primeros años de existencia, pero, muy pronto, las iglesias cristianas empezaron a acumular tesoros de oro, plata, tejidos preciosos, libros y otros objetos de valor destinados a las funciones de la propia liturgia (que se llamaban *ministeria* en algunos inventarios tardomedievales), objetos preciosos usados para decorar la iglesia *(ornamenta)* o simples objetos de valor, disponibles para ser vendidos en caso de necesidad: para la iluminación de la iglesia, las reparaciones y la construcción.

Hacia el siglo III, seguramente, tanto las iglesias cristianas como los templos paganos poseían importantes colecciones de vasos, tejidos y libros. Los templos adquirieron ingentes cantidades de riquezas, tanto con los exvotos como con las ofrendas, donaciones hechas con antelación para conseguir los beneficios esperados de los dioses. Estos templos, que en teoría eran sagrados, a menudo eran saqueados o, en tiempos de extrema escasez, los bienes acumulados podían ser expropiados por caudillos necesitados. Aunque convertida en leyenda, la historia de Lorenzo, responsable en tanto que diácono de los bienes de la Iglesia y a quien se le ordenó que entregara los tesoros, da cuenta de un tipo de confiscación que en la Antigüedad se consideraba un suceso normal. En la era cristiana, la tradición que llevaba a acumular tesoros en forma de vasos sagrados, objetos litúrgicos, ricos tejidos y libros usados en los oficios se desarrolló según las mismas costumbres. Lo mismo sucedió con las prácticas que contemplaban la venta de tesoros, en el caso de que las iglesias o sus comunidades se encontraran en momentos de escasez, o con los saqueos perpetrados por ejércitos enemigos. En el curso de la historia, es característica la vida fluctuante de los tesoros de la Iglesia, con la adquisición de nuevos objetos y transformación, embellecimiento o eliminación de los viejos.

Objetos litúrgicos

Los objetos, esencialmente litúrgicos, recogidos en el conjunto de los tesoros cam-ron y se transformaron en consonancia con la evolución de la práctica litúrgica. Del mismo modo, los materiales con que se realizaban, al igual que sus formas, cam-ron con el tiempo conforme a las condiciones de prosperidad de cada iglesia. Los in-ıtarios de la Antigüedad tardía y de la Edad Media catalogaban los objetos sin hacer tinciones respecto al uso al que se destinaban. Los estudiosos de la liturgia de la Baja lad Media o del Mundo Moderno, por el contrario, organizaron esos objetos según era su función, litúrgica o decorativa. Los que se denominan *vasa sacra* eran objetos y sos usados para contener las hostias consagradas y el vino. En el rito occidental, se cluían también un cáliz, una patena, una píxide o copón, un ostensorio y una *fistula*, y el antiguo rito galicano el *turris*. Los ritos orientales incluían también una «llave» li-rgica para la protección de la eucaristía y una cuchara eucarística.

El cáliz *(calix, scyphus, scifus, ciffus)* era el vaso litúrgico fundamental. En el curso de la ntigüedad y de la Alta Edad Media, los cálices se hicieron en una amplia gama de materiales formas. Lo primero dependía de la prosperidad de la iglesia y de la generosidad de los do-ıntes. A menudo, se reutilizaban copas profanas antiguas de materiales preciosos y se em-eaban como cálices. Los vasos preciosos romanos, de ónice, y sasánidas, de cristal de roca, ran especialmente apreciados. En cambio, los cálices más comunes eran de madera, vidrio o ıetal. La plata y el oro eran, en cualquier caso, los materiales privilegiados. Con el tiempo, costumbre impuso el abandono de los materiales ordinarios a favor de la plata y, cuando era osible, del oro. El cuerno o el marfil, material que se utilizaba normalmente para la realiza-ión de vasos para beber, fue prohibido por un sínodo anglosajón y decretado inadecuado ara contener la sangre de Cristo a causa de la asociación entre dicho material y la sangre nimal. En otros lugares, fueron la madera y el vidrio los que se fueron eliminando progresi-amente, así como el bronce, el cobre y el peltre. Con el tiempo, el material más usado para os cálices fue la plata. En cuanto a la forma, era la de las copas para beber dotadas, o no, de ısas o de base. A partir del siglo XIII se desarrolló una mayor uniformidad tipológica, que ncluía una base característica, que servía de pie, y un *nodus*, o nudo central, en el fuste.

La patena *(patina, patera, paraopsis)* es el recipiente redondo sobre el que se pone la ıostia para consagrarla. Las primeras patenas presentaban una gran variedad de formas, pero, desde el siglo X, el objeto asumió una forma circular con un diámetro de doce a veinte centímetros. Al igual que con los cálices, para su elaboración se empleaba un gran número de materiales, si bien la desaparición del vidrio, el estaño, la madera y el bronce a favor de la plata se fue produciendo gradualmente. Hacia el siglo X, el uso de este ma-terial se consideraba la norma, aunque, según el testimonio de Regino de Prüm, una iglesia pobre podía, en cualquier caso, usar el estaño.

Con el término copón *(ciborium)* se designa, en época moderna, el recipiente de las hostias consagradas; sin embargo, durante la Edad Media indicaba un templete puesto sobre el altar, un cofre relicario o también una estatua. Lo que hoy llamamos ciborio correspondía, en general, a la *capsa, capsula, cupa, archa, repositorium, theca, tabernaculum* o, cuando tenía forma de paloma, *columba*. El término *pix*, píxide, que en la Alta Edad Media a menudo indicaba el recipiente en el que se llevaba la eucaristía a los enfermos,

podía usarse también como copón. Durante toda la Edad Media, una amplia variedad de copas, recipientes y cajas se usaron con la finalidad que acabamos de citar. A veces se reutilizaban antiguos cofres para joyas o para ungüentos; por lo tanto, para estos recipientes no existía una forma específica preestablecida. También en lo que concierne a los materiales empleados había una muy amplia variedad; además de los más comunes, se usaban también el marfil, el oro, la plata y el ónice. Este tipo de vaso medieval es, a menudo, difícil de distinguir del relicario, y puede que se haya utilizado como tal de manera intercambiable. Una de las formas más difundidas era la de una caja pequeña esmaltada con tapa. Paulatinamente, en los siglos XIV y XV se impuso un copón en forma de gran copa parecida al cáliz pero dotada de tapa, que se adoptó en el entorno católico posmedieval como modelo más común de recipiente eucarístico.

Mientras que la presencia de cálices, patenas y copones es una constante en el conjunto de los vasos sagrados usados para la celebración de la eucaristía, otros tipos que figuran en los tesoros eclesiásticos aparecieron y desaparecieron con el correr del tiempo, según los cambios de la práctica litúrgica. Es el caso del *turris*, un recipiente usado en el rito galicano, antes del siglo IX, para llevar al altar el pan para consagrar. La pieza en cuestión desapareció del ajuar litúrgico en concomitancia con la desaparición del propio rito. Todavía más significativo es el caso de la *fistula* (o *canna*, *calamus*, *siphón*), un tipo de pajita que se usaba en la Alta Edad Media para suministrar el vino consagrado a los laicos. La *fistula* parece encontrar su origen en Roma, en el siglo VIII, antes de aparecer en Francia en los siglos sucesivos. En los siglos XI y XII se difundió por toda Europa para desaparecer después, gradualmente, al igual que la práctica de permitir a los laicos que recibieran la eucaristía bajo las especies del pan y del vino. El uso generalizado de la *fistula* en la Iglesia católica romana finalizó con el Edicto de Constanza y la prohibición de ofrecer la copa a los laicos, si bien este objeto litúrgico siguió siendo usado ocasionalmente por el clero. La *fistula* era normalmente de plata y, más raramente, de oro.

Justo cuando la *fistula* estaba desapareciendo, un nuevo objeto litúrgico, el ostensorio o custodia *(monstrantia, tabernaculum, custodia)*, se introducía en la liturgia en relación con la instauración de la nueva fiesta del *Corpus Christi*, en 1264, durante el papado de Urbano IV. Esta pieza exhibía la hostia consagrada que se veneraba durante los ritos asociados a las adoraciones que, cada vez con más frecuencia, se sucedían fuera de la celebración de la eucaristía. Dicho objeto evolucionó asumiendo una amplia gama de formas, muy parecidas a las de los relicarios, tanto que en algunas zonas se lo llamaba, precisamente, *reliquiare* o *reliquiarum*. Por lo general, la custodia estaba constituida por una base, un fuste y una ventanita de vidrio o cristal a través de la cual los fieles podían ver la hostia.

Objetos no litúrgicos

Además de los objetos que se utilizaban directamente para la celebración de la eucaristía y que contenían el pan y el vino consagrados, el rito occidental desarrolló una vasta tipología de vasos no litúrgicos que formaban parte, de una u otra manera, de los tesoros eclesiásticos. Algunos de ellos, definidos precisamente como *vasa non sacra*, se

usaban en la liturgia pero no en el altar. Entre ellos encontramos jarras, palanganas, recipientes para incienso y otras cosas similares.

Estos tesoros comprendían, normalmente, otros objetos preciosos además de los relacionados estrechamente con la liturgia, entre ellos relicarios, candelabros, lámparas de aceite, braseros para incienso, altares portátiles, frontales –como el del altar de San Ambrosio en Milán o la *Pala d'Oro* de San Marcos en Venecia–. Incluían, además, tejidos preciosos, paramentos de altar y vestimentas litúrgicas, manteles para cubrir el ara o telas para colgar de las paredes de la iglesia, sin olvidar, naturalmente, los libros, sobre todo los miniados, con encuadernaciones preciosas a menudo realizadas con metales preciosos y marfil.

Los tesoros eclesiásticos en la Antigüedad tardía

Las primeras documentaciones relativas a los tesoros eclesiásticos provienen de Roma. Por lo que parece, ya en el siglo III su Iglesia estaba en posesión de lo que sería el núcleo de un tesoro. Según el *Liber pontificalis* del siglo VI, el papa Urbano (222-230) había ordenado que todos los objetos recogidos para el oficio sacerdotal durante su pontificado fueran de plata, y él mismo había donado veinticinco patenas. Parece ser que, durante su encarcelación (254-257), el papa Esteban confió todos los vasos sagrados y la caja del dinero al archidiácono, Sixto. No se puede excluir, en cualquier caso, que estas noticias sean simplemente una leyenda. Una idea aproximada de la consistencia real del tesoro de la Iglesia, antes del periodo de Constantino, se puede obtener del inventario redactado en el año 303, en ocasión de la confiscación de los bienes de la Iglesia bajo Diocleciano[1]. En el 320, el diácono Nundinaro de Cirta, en el África septentrional, para probar que su obispo Silvano había estado entre los *traditores* durante la persecución, leyó el registro recopilado durante dicha confiscación. Entre los bienes figuraban dos cálices de oro y seis de plata, seis jarras de agua, un pequeño cazo de plata, un capitel de plata, ocho lámparas de plata, siete candeleros pequeños de latón con sus consiguientes lámparas, once lámparas de latón provistas de cadenas, ochenta y dos túnicas de mujer, treinta y ocho velos, dieciséis túnicas de hombre, trece pares de zapatos de hombre, cuarenta y siete pares de zapatos de mujer y diecinueve capas de campesino. Además, el responsable de la confiscación también había embargado veinticinco libros y cuatro cuadernos que, en su mayor parte, se habían distribuido entre los miembros de la comunidad.

Un cambio fundamental en la composición del tesoro papal se inició con el emperador Constantino, que donó a la Iglesia un importante número de objetos preciosos, además de terrenos en Italia y otros lugares. Estas donaciones (que con toda probabilidad incluyen, además de las del propio emperador, las realizadas por los sucesivos miembros de su dinastía) comprendían una abundante variedad de ornamentos de oro y plata, vasos sagrados, entre ellos patenas o *scyphi* (recipientes adicionales para el vino, que se usaban cuando el contenido en el cáliz no era suficiente), *amae* (vasos que contenían el vino ofrecido a la congregación durante la misa), cálices, candelabros, candeleros, incensarios y otras piezas de oro, plata,

[1] H. Leclercq, «Inventaires liturgiques», en *Dictionnaire d'archéologie Chrétienne et de liturgie*, vol. VII, tomo I, cols. 1.399-1.401.

bronce y piedras semipreciosas. La lista, conservada en el *Liber Pontificalis*, no se limita a indicar la función y el material de los objetos donados, sino que también especifica el peso en oro y plata. Lo entregado por Constantino comprendía piezas litúrgicas por un peso total de 82 kilos de oro y 1.475 de plata. Además, donó ornamentos y objetos para el baptisterio por un peso de 14,6 kilos de oro y 279 de plata; por lo tanto, en total, el tesoro llegaba a los 300 kilos de oro y las 3,7 toneladas de plata. La cuidadosa anotación de los pesos permite suponer que tales piezas no se consideraban simples vasos y objetos sagrados y litúrgicos, sino auténticos tesoros de la Iglesia que se sumaban a las tierras, capaces de producir una renta[2].

Aunque no se registren otras donaciones de la importancia de la de Constantino para otras iglesias, esta práctica, con entrega de vasos de oro y plata, altares y piezas destinadas a la iluminación, era típica de las manifestaciones de caridad eclesiástica; las más importantes se recogían en el *Liber Pontificalis* y en los registros de otras iglesias. El acta de fundación de una iglesia tenía que ir además acompañada, obligatoriamente, de la redacción de un inventario de los vasos sagrados necesarios para la celebración del culto cristiano, como también de las rentas derivadas de los bienes que debían mantener a la Iglesia y a su clero. Cuando, por ejemplo, el papa Dámaso (333-384) fundó la iglesia de San Lorenzo en Damasco como primera donación no imperial después del reinado de Constantino, le dio como dote una patena de plata de 20 libras, un *ama* de 15 libras, un *scyphus* de 10 libras, cinco cálices de plata de 13 libras cada uno, cinco «coronas» de plata (una suerte de candelabros pensiles) de 8 libras y, además, dieciséis candelabros de bronce y algunas propiedades, amén de una renta de doscientos cincuenta sólidos y un tremís[3].

En el siglo IV, los papas tenían probablemente un escaso control sobre la distribución de las donaciones imperiales. Éstas, en efecto, estaban destinadas a iglesias específicas para finalidades específicas, para la iluminación, por ejemplo, y no podían ser cedidas o transferidas a otras iglesias. Del mismo modo, antes de finales del siglo V, las donaciones de las iglesias titulares de Roma quedaban, al menos en teoría, bajo la autoridad del primer donante. Sin embargo, en el transcurso de dicho siglo, la autoridad papal en relación a los tesoros eclesiásticos creció. Después del saqueo de las iglesias titulares de Roma por parte del rey vándalo Genserico en 445, León I (440-461), por ejemplo, hizo fundir los seis vasos de plata para el agua que quedaban de la donación de Constantino y usó las 1.000 libras obtenidas para sustituir lo que había sido robado.

En la Antigüedad tardía, los inventarios oficiales de los tesoros eclesiásticos eran, probablemente, algo rutinario, pero sólo se han conservado unos pocos. Un raro ejemplo proveniente de Occidente lo representa la *Charta Cornutiana*, que enumera las donaciones hechas en ocasión de la fundación de una iglesia rural en Italia en el 471. Además de las tierras, la *carta* registra tres tipos diferentes de donaciones: vasos litúrgicos y otros objetos de oro y plata, diversos tejidos preciosos –incluidos telas para cubrir los altares, paramentos, decoraciones para colgar en los muros– y libros litúrgicos.

Estas tres categorías constituían los elementos esenciales que componía los tesoros eclesiásticos durante la Edad Media, si bien también podían formar parte de ellos otros objetos de madera preciosa, marfil u otro material. Los inventarios más antiguos no

[2] L. Duchesne (ed.), *Le Liber Pontificalis, texte, introduction et commentaire*, vol. I, París, 1955, pp. 170-187.
[3] *Ibid.*, vol. I, pp. CXLVI-CXLVII.

mencionan los relicarios, que se convirtieron después en parte integrante de los mismos y que estaban elaborados con los materiales antes citados o bien con madera recubierta de oro y plata. A menudo es imposible hacer una clara distinción entre los objetos producidos para el uso religioso y los provenientes de la esfera civil. Los platos podían ser usados como patenas; las copas, como cálices; los coladores, como filtros para el vino eucarístico y los joyeros, como relicarios o píxides. Los tejidos, sobre todo los de colgar en la pared y los que se ponían en el altar, podían, por supuesto, pasar del uso civil al uso eclesiástico. Los tesoros supervivientes de la época paleocristiana y altomedieval comprendían, en general, unos cuantos de estos objetos reconvertidos a una nueva función.

Tesoros de la Alta Edad Media

La mayor parte de lo que sabemos relacionado con los tesoros eclesiásticos entre los siglos v y viii no se lo debemos a los inventarios oficiales sino a los testamentos. Los inventarios no presentaban la catalogación puntual de dichos tesoros en su integridad, sino más bien las donaciones específicas realizadas por individuos, o bien los registros sacados directamente de los testamentos, como en los casos de Remigio de Reims o de Desiderio de Auxerre; incluso lo que venía en los resúmenes de las donaciones y de los legados extraídos de los propios testamentos y registrados en la hagiografía tardía, según la tradición del *Liber Pontificalis*, o en las *gesta espiscoporum*, es decir, las recopilaciones de vidas de obispos. También es posible encontrar el registro de los objetos litúrgicos que acumula, junto a tierras y siervos, el conjunto de las posesiones de una nueva iglesia. Cuando, por ejemplo, en 788 o 789, un tal Etpurch y su hijo Into construyeron una iglesia en la diócesis de Passau, la dotaron de un cáliz y una patena de plata, dos casullas, un alba, seis pares de guantes y dos corporales, además de terrenos y siervos[4]. Poseemos informaciones especialmente exhaustivas relacionadas con el tesoro de Saint-Denis, que ha sido objeto de importantes estudios desde sus orígenes hasta la Revolución francesa, si bien sólo pocos fragmentos se han salvado de la destrucción deliberada, de las pérdidas debidas al descuido y de los robos llevados a cabo durante el periodo revolucionario[5].

Se tiene un testimonio anecdótico del tesoro cuando este se cita en las *Historias* de Gregorio de Tours, que cuenta cómo dos soldados del rey Sigeberto I (575 d.C.) habían intentado robar un tejido de plata, decorado con oro y piedras preciosas, que cubría la tumba del santo junto a una paloma de oro suspendida sobre la tumba. Al inicio del siglo vii, el rey merovingio Dagoberto dispensó importantes donaciones al monasterio, que incluían reliquias y objetos de oro realizados por Eligio, el más grande orfebre del reino. Entre estos objetos había una gran cruz de oro *cloisonné*, de más de dos metros de alto, que dominaba el altar mayor. De esta extraordinaria cruz, destruida junto a la mayoría del tesoro restante de Saint-Denis en 1793, se ha salvado sólo un fragmento, hoy custodiado en el Cabinet des Médailles de París. Otros objetos pertenecientes a dicho tesoro como,

[4] B. Bischoff y F. Mütherich (eds.), *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse*, vol. I: *Von der Zeit Karls des Großen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, Múnich, 1967, p. 73.

[5] *Le trésor de Saint-Denis*, catálogo de la exposición (París, 12 de marzo-17 de junio de 1991), París, 1991.

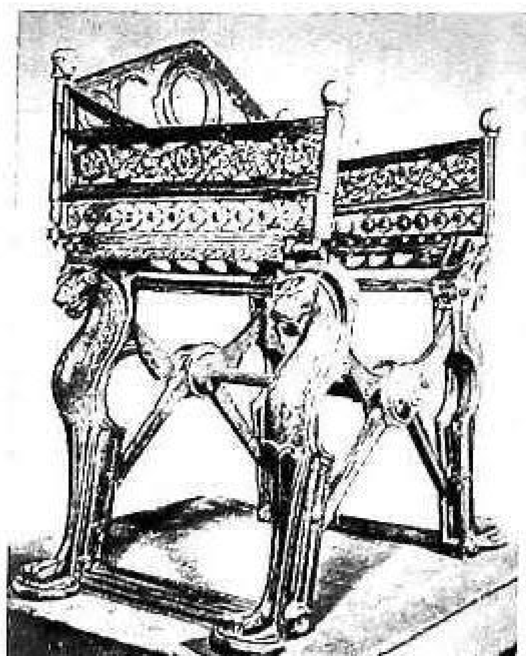


Figura 1. Francia, trono de Dagoberto, bronce dorado, siglos VIII-IX (con añadidos de la segunda mitad del siglo IX y de la primera mitad del XII).

por ejemplo, el llamado «cetro de Dagoberto», se habían atribuido a la generosidad del soberano. También el trono de Dagoberto (fig. 1), que cabría fechar en el periodo merovingio por sus elementos más antiguos, podría haber sido una donación del rey, pese a no aparecer documentado hasta el siglo XII. Dagoberto no fue el único patrón real de Saint-Denis; probablemente su mujer Nantilde también realizó considerables ofrendas al santuario. Durante la Edad Media, fueron las reinas y las mujeres de la aristocracia las que realizaron las mayores contribuciones a estos tesoros eclesiásticos.

A lo largo del siglo VIII, el tesoro del monasterio obtuvo nuevas donaciones importantes ofrecidas por la familia real de los Carolingios, comenzando por Pipino III (el Breve) y por su mujer Bertrada. Donaciones de este tipo, incluidas algunas puertas recubiertas de oro, plata y marfil, una de las cuales debió de realizarse en el siglo XII, prosiguieron bajo Carlomagno y Carlomán. La mayor parte de las contribuciones carolingias al tesoro de Saint-Denis se concentra alrededor de mediados del siglo IX, a partir de Carlos el Calvo. Había también evangeliarios con encuadernaciones en oro y marfil, copas, bandejas y vasos antiguos y obra de artesanos sasánidas en cristal de roca, sardónice y serpentina, además de elaboradas decoraciones para el altar, como el cofre de Carlomagno, un relicario de 1,1 metros de alto y 82 centímetros de ancho, decorado con más de 700 perlas, 2 aguamarinas, 8 rubíes, 11 amatistas, 135 esmeraldas, 209 zafiros y 22 granates, todos engarzados en oro[6].

[6] D. Gaborit-Chopin, «Le trésor de Saint-Denis à l'époque carolingienne», en *Un village au temps de Charlemagne: moines et paysans de l'abbaye de Saint-Denis au VIIe siècle à l'an mil*, catálogo de la exposición (París, 29 de noviembre de 1988-30 de abril de 1989), París, 1988, pp. 69-77.



Figura 2: [illegible] ciborio del rey Arnulfo (altar portátil con escenas del Nuevo Testamento), lámina de oro sobre alma de madera, filigrana y piedras preciosas, hacia 870.

Otros muchos objetos preciosos debían de custodiarse en Saint-Denis en el siglo IX, pero, al igual que en otros lugares del reino franco, los desórdenes que sacudieron el final del imperio carolingio le infligieron graves pérdidas. En 841, el monasterio usó el tesoro para pagar un generoso tributo a los saqueadores vikingos y, al año siguiente, se hizo lo mismo para pagar un rescate y liberar a sesenta y ocho prisioneros. En 856 se pagó otro rescate por Luis, abad del monasterio, y por su hermano, Gauzlin. Una vez más, en 865, se produjo otro saqueo por los vikingos, en el que probablemente se perdió otra parte de su tesoro.

Donaciones reales de la envergadura de las arriba citadas enriquecían también otras iglesias carolingias. El tesoro de San Emerano de Ratisbona, compuesto fundamentalmente por los legados del rey Arnulfo de Carintia, que se remontan a finales del siglo IX, incluye preciosos manuscritos con encuadernaciones de oro y de marfil realizadas por artesanos francos del Oeste, un espléndido altar portátil (fig. 2) y otras piezas pertenecientes al tesoro real[7].

Inventarios

Los inventarios de las iglesias hacen su primera aparición hacia finales del siglo VIII y principios del siglo IX, debido, en parte, a las presiones ejercidas por los monarcas carolingios para tener registros de las propiedades de la Iglesia. Fundamentalmente, un tesoro debía incluir los objetos, paramentos y libros esenciales para ejecutar la función litúrgica. Una capitular de principios del siglo IX, redactada por el obispo Garibaldo de Lieja, recoge un elenco de *ornatus ecclesiae* según el cual se ordenaba que toda iglesia se esforzara en po-

[7] Arnoldus Emmerammensis, *De miraculis et memoria Emmerammi*, libro II, *PL*, vol. CXLI, cols. 985-1.108.

seer, al menos, una patena y un cáliz. Entre la indumentaria, el obispo citaba un alba y una casulla[8]. Los libros son el misal (presumiblemente un sacramentario), un leccionario, un martirologio, un penitencial y un salterio. Para terminar, se enumeran entre los ornamentos esenciales una cruz y una *capsa* o relicario. Los polípticos carolingios catalogan, a veces, los *ornatus ecclesiae* encontrados en las iglesias, y algunos de estos inventarios se han salvado al estar transcritos en las *gesta abbatum* monásticas. Ulteriores informaciones sobre los tesoros carolingios provienen de los testamentos, que enumeran las donaciones destinadas a cada iglesia. Una de las preocupaciones de los monarcas carolingios era el hurto o la confiscación ilegal de los tesoros de la Iglesia. En 806, Carlomagno ordenó a obispos, abades y a abadesas proteger sus tesoros y vigilar a sus *custodes* o centinelas, cuya corrupción permitía a los mercaderes presumir de «poder comprar todo lo que querían»[9]. Uno de los cometidos imprescindibles de los alguaciles carolingios era el de indagar sobre las condiciones de los tesoros eclesiásticos y determinar si los obispos los custodiaban de modo adecuado. En 811, Carlomagno estableció que las iglesias debían inventariar sus tesoros, y proporcionó el inventario del monasterio de Staffelsee como modelo para la compilación de tales documentos. El inventario en cuestión describe los altares decorados, los relicarios, las cruces, las coronas colgantes, los cálices, los vasos sagrados, las píxides, los paramentos, los candeleros y los libros litúrgicos. Se describen los objetos de oro y plata con su peso correspondiente, como sucedía en las donaciones constantinianas[10].

Sin embargo, los inventarios de tesoros anteriores al siglo XII no constituyen una documentación ordinaria. Fue a partir de este periodos cuando proliferaron, en forma de lista de las propiedades de cada iglesia o de relaciones redactadas con ocasión de una visita episcopal. Por primera vez es posible hacerse una idea bastante completa de la entidad de los tesoros. El inventario realizado para Notre-Dame de Rouen en 1184-1192, por ejemplo, comprende ciento ochenta objetos pertenecientes a la sala capitular y veinte objetos ubicados en la capilla del obispo[11]. Entre las categorías incluidas en este inventario se cuentan catorce relicarios y píxides, objetos litúrgicos como cálices, patenas, altares portátiles y recipientes varios para la eucaristía, el santo óleo, el agua, incensarios, cruces procesionales y similares. La decoración de la iglesia incluía candelabros, evangeliarios en marfil y metales preciosos, y varios objetos civiles como, por ejemplo, un par de huevos de avestruz, piezas de ajedrez de cristal y vasos de cristal de roca.

Un inventario de los *ornamenta* proveniente del monasterio de San Jorge en Colonia, que se remonta al año 1220, empieza con los tejidos, entre los que se encuentran: once casullas, tres telas para colgar de las paredes, cuatro dalmáticas, cinco túnicas, cuatro paños sagrados sobre los que se ofrecía el pan eucarístico, doce paños para el altar y cuatro estandartes. El elenco prosigue citando seis cálices, con sus respectivas patenas, dos *fistulae* de plata, vasos, candelabros, braseros de plata para incienso, albas, túnicas de seda y una serie de libros, cruces y otros objetos litúrgicos[12].

---

[8] *Monumenta Germaniae Historica* (a partir de ahora *MGH*), *Capitularia*, I, n. 123, cap. IX, p. 243.

[9] *MGH*, *Capitularia*, I, n. 46, cap. IV, p. 131.

[10] *Brevium exempla ad describendas res ecclesiasticas et fiscales*, *MGH*, *Capitularia*, I, n. 128, pp. 250-256.

[11] J. Le Maho, «Le Trésor de la cathédrale de Rouen de l'époque mérovingienne aux premières années du XIII[e] siècle», en J.-P. Caillet (ed.), *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, París, 1996, pp. 123-135.

[12] A. Legner (ed.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, 3 vols., Colonia, 1985.

Los inventarios proporcionaban también indicaciones sobre el lugar donde se custodiaban los vasos litúrgicos y cómo estaban protegidos en las iglesias medievales. Parece que en la Alta Edad Media las iglesias no tenían ninguna sala ni una construcción específica destinada a almacén para sus *ornamenta* y los *ministeria*. A menudo, los objetos preciosos se guardaban en un cofre o bien en un *gazophylacium* (cámara del tesoro). A partir, por lo menos, del siglo XII, las iglesias más ricas edificaron salas adecuadas para depositar sus tesoros constituidos por hábitos, libros litúrgicos y demás objetos dispuestos para el culto. Algunas tenían incluso dos locales distintos, en uno de los cuales, contiguo a la sacristía, se custodiaban los *ministeria*, mientras que el otro, más grande, servía para guardar otros objetos preciosos presumiblemente no litúrgicos.

Las salas del tesoro en las iglesias de la Alta Edad Media

Los siglos XII y XIII vieron un renovado crecimiento de los tesoros eclesiásticos gracias, por una parte, a la importación de objetos exóticos provenientes del Mediterráneo oriental y, por otra, a la producción local. Volviendo al ejemplo de Saint-Denis, se registran numerosos vasos y cálices fatimíes y sasánidas de cristal, venturina o sardónice.

El abad Suger (1122-1151) describió con diligencia los tesoros de la abadía de Saint-Denis, analizando el valor y elaborando, al mismo tiempo, una apología y una estética de las artes plásticas. Se preocupó también de que se reutilizasen objetos antiguos y exóticos, añadiendo nuevas monturas o, como en el caso de un antiguo vaso de pórfido que le gustaba de manera especial, partes trabajadas en metal que transformaban el vaso en águila[13]. La apreciación de Suger de los tesoros de su iglesia, que se manifestaba tanto por el valor estético como por la importancia asumida por los objetos en cuanto testimonios de la antigua devoción de que había gozado Saint-Denis durante siglos, fue probablemente redactada por escrito para rebatir la condena de estos tesoros o de los *ornamenta* lanzada por Bernardo de Claraval (1090-1153). Bernardo reconocía el hecho de que la Iglesia secular, guiada por los obispos, intentaba despertar la devoción carnal de la plebe decorando las iglesias, ya que la gente ordinaria era incapaz de una devoción espiritual. Sin embargo, en las iglesias monásticas condenaba la proliferación de objetos de oro y relicarios, el uso de gemas suntuosas y colores vivos, argumentando que cosas así no inducían a la gente a la oración, sino más bien a realizar donaciones. Los objetos preciosos y de carácter artístico, argumentaba también Bernardo, inspiraban más la admiración de lo bello que la veneración de lo sacro[14].

En la defensa de los objetos sagrados como instrumento de elevación espiritual, desde el mundo material al inmaterial, Suger se encontraba en mayor sintonía con sus contemporáneos y con sus sucesores que Bernardo con su condena. En el siglo XIII se verificó un aumento del depósito de insignias reales en Saint-Denis. Entre ellas estaban las *regalia* usadas durante las coronaciones y, por lo tanto, objetos como espuelas, la llamada «espada de

---

[13] Suger de Saint-Denis, *L'Oeuvre administrative*, ed. F. Gasparri, libro II, cap. VIII: *De ornamentis ecclesiae*, París, 1996, pp. 122-155.

[14] Bernardo de Claraval, *Apologia ad Guillelmum*, cap. XII, *PL*, vol. CLXXXII, cols. 914-991.



Figura 3. París, *Virgen de Juana de Evreux* (Virgen con el Niño), plata dorada, esmaltes opacos y translúcidos, 1324-1339.



Figura 4. Constantinopla, *Pala d'Oro*, registro superior, placa con la Ascensión, esmalte *cloisonné*, segunda mitad del siglo XII.

Carlomagno», el «bastón de Saint-Denis» y las coronas reales. Soberanos como Felipe Augusto hicieron ulteriores donaciones, que incluían tejidos de seda para cubrir la tumba del santo. En el siglo XIV, los tesoros se enriquecieron con los bustos relicarios de san Dionisio y de san Luis, y con otros objetos, como la estatua de plata dorada de la Virgen donada a la iglesia por Juana de Evreux (fig. 3). En cualquier caso, como en el pasado, el tesoro estaba sujeto a la reapropiación en tiempos de escasez financiera. De hecho, Felipe VI tomó prestadas siete coronas de oro y una cruz donada por Felipe Augusto. De la misma manera, cuando Juan el Bueno fue rehén de los ingleses durante la Guerra de los Cien Años, se requirió el tesoro de Saint-Denis para dar un carácter más congruente a la donación para su rescate.

Otro tesoro particularmente rico se acumuló en la basílica de San Marcos en Venecia. Mientras el tesoro de Saint-Denis, como muchos otros en Europa, creció gracias al patrocinio de reyes y aristócratas, los venecianos enriquecieron San Marcos con el botín conseguido en los saqueos del Imperio de Bizancio[15]. La basílica era también la capilla del dux, y el tesoro de la Iglesia y el del Estado veneciano se confundían. La responsabilidad del santuario estaba en manos de procuradores que controlaban las reliquias y el

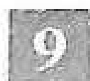
[15] H. R. Hahnloser, *Il Tesoro di San Marco*, 2 vols., Florencia, 1965-1971.

tesoro de la Iglesia. La parte más importante del tesoro provenía del saqueo de Constantinopla, ocurrido durante la cuarta cruzada, y comprendía tesoros robados del monasterio del Pantocrátor, la colección más rica existente en Constantinopla. Allí se incluían importantes *opus Veneciarum*, placas decoradas con esmaltes que se usaron para engrandecer la *Pala d'Oro* (fig. 4).

El botín llevado desde Constantinopla terminó, además de en Venecia, en varias localidades de la Europa occidental, incrementando los tesoros de otras iglesias e influyendo en las formas de los relicarios y de los vasos sagrados. Fue precisamente la importación de reliquias desde el Este lo que acabó por determinar la construcción de la Sainte-Chapelle (1248), una verdadera «capilla relicario» destinada a custodiar las reliquias de la Pasión adquiridas por el rey Luis IX. La capilla fue construida copiando el proyecto de la capilla del emperador de Bizancio, que había alojado la colección más importante de reliquias del Imperio.

Disolución, disgregación, desmembración de los tesoros medievales

En el transcurso de sus historias, los tesoros de las iglesias estuvieron sometidos a un constante flujo de expansión y reducción. Mientras se añadían objetos nuevos, los viejos se fundieron o se rehicieron; además, seguían dándose saqueos y las ventas necesarias para afrontar las necesidades de la Iglesia o de la monarquía. Asimismo, los tesoros estaban expuestos a las calamidades naturales y a los incendios. El incendio de San Marcos de 1231 causó graves daños la capilla del tesoro. Sin embargo, hay que decir que los saqueos sistemáticos operados durante el periodo de la Revolución francesa, junto a las guerras napoleónicas, se pueden considerar catástrofes sin igual. Siguiendo, por ejemplo, el destino de los tesoros arriba citados, observamos que el tesoro de Saint-Denis fue confiscado y fundido en 1793 por la revolución. De su riqueza quedan sólo pequeñísimos fragmentos, mientras que del tesoro de la Sainte-Chapelle no queda prácticamente nada. De la misma manera, con la caída de la República de Venecia, en 1797, Napoleón ordenó que toda la plata que no fuera estrictamente necesaria para el culto fuera confiscada. Más de quinientos kilos de objetos preciosos fueron sacados de San Marcos y ocho personas fueron las encargadas de recuperar perlas, hilos de oro y otros elementos ornamentales de los bordados decorativos de lo que había sido el Palacio Ducal. Cuando los austríacos se adjudicaron Venecia, en 1798, y ordenaron restituir los tesoros de la Iglesia, más de trescientos mil ducados habían sido sustraídos del conjunto del tesoro en un arco de tiempo que cubría más de mil años.



La vida social de los objetos

Anthony Cutler

> A saber, que la causa de la génesis de una cosa y la utilidad final de ésta, su efectiva utilización e inserción en un sistema de finalidades, son hechos *toto coelo* [totalmente separados entre sí]; que algo existente, algo que de algún modo ha llegado a realizarse, es interpretado una y otra vez, por un poder superior a ello, en dirección a nuevos propósitos, es apropiado de un mundo nuevo, es transformado y adaptado a una nueva utilidad.
>
> F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*[1]

Introducción

Se cuenta que, en Hollywood, un magnate del cine quería atraer a su estudio a un hábil y joven agente que tenía contratadas algunas estrellas. «¿Por qué tendría que trabajar para usted?», preguntó entonces el joven empresario. «Porque yo tengo un Picasso y usted no», fue la respuesta[2]. Más que sobre lo que los economistas llaman «velocidad» de los objetos, o sea, la rapidez con la que pasan de un propietario a otro, la anécdota dice mucho sobre el poder que se deriva, también en el mundo contemporáneo, de la posesión de imágenes y sobre la estrecha relación entre tal posesión y el prestigio. Según algunos, este tipo de asociación no se planteaba en la Edad Media y menos aún en Bizancio, donde los productos de lo que nosotros llamamos arte se hacían «para mayor gloria de Dios»; nunca se habían considerado mercancías, ni que necesitaran restauración; su valor estético y espiritual se consideraba de tipo absoluto, o sea, independiente de quien los poseía o los había poseído. La confutación de estas afirmaciones es una finalidad, aunque no la principal, del presente texto cuyo objetivo es indagar en la existencia y re-

---

[1] F. Nietzsche, «The Genealogy of Morals», ensayo II, cap. XII, en *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals*, Nueva York 1956, p. 209 [ed. cast.: *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, [2]1975, pp. 87-88].

[2] L. Hirshberg, «Michael Ortiz is on the Line», *The New York Times Magazine*, 9 de mayo de 1999, p. 46.

putación de objetos bizantinos y, más en general, medievales *después* de su producción. En otras palabras, su existencia en el momento de consumo, de la conservación, de la veneración, de la imitación, de la transferencia a otros propietarios, de la alteración, de la destrucción[3].

En el primer epígrafe echaremos una rápida ojeada a las condiciones de producción de tales obras; pero es la distinción temporal, entre producción y consumo, la que resulta fundamental en este ensayo. De hecho, no se trata de una historia social del arte bizantino, sino de un análisis del papel de los objetos, a veces imágenes, en la sociedad bizantina. Una diferencia quizá aclarada en la distinción, por una parte, entre un Vermeer, que representa a una mujer escribiendo tranquilamente una carta o, con la misma calma, vertiendo la leche en tiempos de agitaciones económicas y políticas en Holanda –contraste que se refiere a la permanencia de lo doméstico, o sea, de lo social, frente a un mundo más amplio, en vía de cambio, en una época en la que Holanda vivía tiempos agitados–, y, por otra, un Vermeer adquirido por Pedro el Grande, en un acto que, si bien indica el refinamiento cultural y la apertura a Occidente y a sus valores civilizatorios por parte de quien lo ejecuta, es incluso completamente ajeno al pintor, que no podía preverlo y que, probablemente, tampoco estaba muy considerado por sus primeros clientes holandeses. En este caso, podemos individuar los mecanismos según los cuales las obras de arte dan vueltas por el mundo y el hecho de que estos traslados añadan a los objetos un valor que no queda claro que tuvieran en su origen.

Es obvio que la adición de segundos significados no se da sólo en el mundo contemporáneo. Un historiador de la Roma antigua cuenta la anécdota de un hombre condenado a muerte durante el reinado de Tiberio porque había puesto en un orinal (o en un burdel) una moneda (o un anillo con sello)[4]. El significado de esta anécdota no reside en su improbabilidad sino, más bien, en el hecho de que Suetonio la contara tranquilamente, convencido de que sería creído. Autores y lectores están aquí unidos por lo que Pierre Bourdieu llamaba *habitus*, una disposición de tipo cognoscitivo que lleva a actuar y a reaccionar de determinadas maneras, generando prácticas y actitudes de carácter normativo, aunque ni coordinadas ni gobernadas por reglas manifiestas de modo consciente[5]. Para nuestra finalidad, en cuanto observadores de las funciones que las obras de arte cumplen en esquemas mentales de ese tipo, es importante comprender que el *habitus* puede cambiar, aunque ese cambio sea más lento que el de los objetos. Los iconos de la Madre de Dios –imágenes bizantinas con una importante variedad de connotaciones, entre ellas afirmaciones relativas a la teología y a la maternidad (y a la interacción entre estos elementos)– se prestaban a ser interpretados, durante la ocupación de Grecia, como representaciones de la persistencia de la cultura griega. Pero en la primera mitad del siglo XX

---

[3] Para algunas consideraciones preliminares al respecto, cfr. A. Cutler, «Uses of Luxury: On the Functions of Consumption and Symbolic Capital in Byzantine Culture», en A. Guillou y J. Durand (eds.), *Byzance et les images*, París, 1994, pp. 289-307.

[4] Suetonio, *Tiberius*, 58.

[5] P. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, Cambridge, Mass., 1991. Con alguna modificación, tomo prestada la formulación de la introducción de J. B. Thomson a esta edición. La obra retoma materiales ya publicados en P. Bourdieu, *Ce que parler veux dire: l'économie des échanges linguistiques*, París, 1982 [ed. cast.: *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüístico*, Madrid, Akal, 2008].

fueron considerados un emblema de la revuelta contra el naturalismo predominante en el arte occidental desde el siglo xv[6].

Parte de la tradición historiográfica occidental dedicada al arte bizantino lo ha considerado desde una perspectiva de atemporalidad y de autonomía de las circunstancias históricas. La dimensión estética sigue siendo su mayor mérito e, incluso cuando un ejemplar se ve en un ámbito más amplio éste es, por lo general, el esquema abstracto del «desarrollo» estilístico, como si su valor fuera independiente de las condiciones que han influido en su creación y difusión. Bien es verdad que numerosas creaciones bizantinas parecen descuidar tanto el contexto que a veces parecen engañosas a propósito. El famoso retrato de Justiniano, Teodora y el correspondiente séquito en San Vital se realizó en una ciudad que parece que la pareja imperial nunca había visitado. Sin embargo, este dato no exime al intérprete de hoy de la necesidad de comprender que los retratos imperiales (en Rávena, como en otros lugares) tenían la marca de la verdad y que, al menos, este retrato era la imagen de la autoridad en una ciudad recientemente reconquistada y, por lo tanto, imagen de *prise de possession*. En otras palabras, la biografía del emperador era menos importante que las instituciones (*romanitas* y cristianismo ortodoxo) que representaba. Al igual que las ceremonias de corte, los monumentos de este tipo intentaban ofrecer una forma visual de diversos aspectos de la autoridad imperial y, a su servicio, usaban un vocabulario simbólico parecido al de tales ceremonias[7].

Nos enfrentamos a signos que, no por el hecho de ser duraderos, son menos poderosos, como indica el caso del clérigo Ctenas, en los primeros decenios del siglo x, que desembolsó sesenta libras de oro por el derecho a ponerse las insignias de *protospatharios* y aparecer en las procesiones en el palacio de Lausiakos[8]; o el de un emperador que, preparándose para entrar en campaña, colgó loriga, espada y escudo de la puerta Chalke, en la entrada del palacio imperial. Hay buenas razones para dudar tanto de que Ctenas, clérigo de grandes ambiciones sociales, haya sido un fenómeno único, como de que un único emperador, y en una única ocasión, haya colgado los emblemas bélicos en la puerta de su castillo[9]. A pesar de ello, los relatos del siglo xiv relacionados con la asignación de insignias y con las expediciones imperiales no lo mencionan. Los signos, sean emblemáticos o icónicos, al igual que las personas que los entienden, tienen existencias más o menos largas. Sus esperanzas de longevidad pueden aumentar gracias a la adaptación a circunstancias cambiantes, como cuando las filas de obispos en posición frontal, que miraban fijamente desde los ábsides de las iglesias primitivas (fig.1), bajaron la mirada para leer los rollos que tenían en la mano, por ejemplo en Staro Nagoričino (fig.2), participando así de la liturgia en un santuario cuyo acceso, en la época en la que esta imagen fue pintada en Macedonia, había estado durante mucho tiempo prohibido a las

---

[6] Esta era, por lo que parece, la posición de Henri Matisse, uno de los promotores de la gran exposición sobre los bizantinos realizada en París en 1931.

[7] M. Mccormick, «Analyzing Byzantine Ceramics», *Jahrbuch des österreichisthen Byzantinistik* XXXV (1985), pp. 1-20, en concreto 10.

[8] Constantino VII Porfirogeneta, *De administrando imperio*, ed. G. Moravcsik y R. J. H. Jenkins, Washington DC, 1967, p. 244.

[9] *Id.*, *Three Treatises on Imperial Military Expeditions*, ed. J. F. Haldon, Viena, 1990.

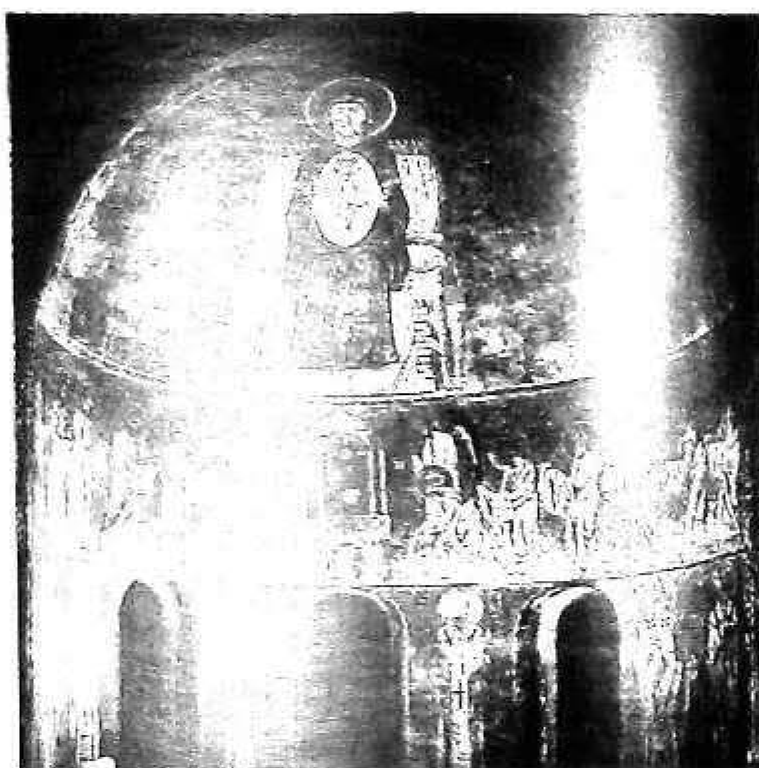


Figura 1. Ocrida (Macedonia), iglesia de Santa Sofía, ábside, Virgen con el Niño, la Comunión de los apóstoles y santos, fresco, 1037-1056.



Figura 2. Staro Nagoričino (Macedonia), iglesia de San Jorge, ábside, la Comunión de los apóstoles y figuras de santos, *ca.* 1317, detalle.

congregaciones eclesiásticas[10]. No obstante, adaptaciones de ese tipo son fenómenos de larga duración: transformaciones acontecidas en Bizancio que podemos observar pero no datar en un momento preciso, ni atribuir a un individuo determinado; transformaciones, a menudo, incomprensibles para los mismos que fueron testigos. Un manual de mediados del siglo XIV ilustra un complejo ritual de coronación imperial, y a la pregunta retórica del porqué de esta usanza, responde: «No se sabe la razón»[11]. La vida de ceremonias e imágenes, al igual que la de las personas, es un proceso social; y los procesos sociales son, a menudo, oscuros para los que los viven. Las fases iniciales de la vida de un objeto están envueltas en la más profunda oscuridad, desde las circunstancias que acompañan el nacimiento hasta las razones de su elección. Primero debemos considerar esta infancia.

Condiciones de producción

Se considera, a veces, que la presunta continuidad de las imágenes bizantinas –tanto por el contenido como por el modo de representar ese contenido– puede atribuirse a controles externos, a reglamentaciones redactadas e impuestas por la administración estatal o por la autoridad patriarcal y episcopal. Tesis doblemente errónea; en primer lugar, porque tal continuidad resulta inexistente incluso examinando atentamente la secuencia de imágenes en cualquier libro ilustrado del arte bizantino; en segundo lugar, y hablando más en serio, porque se trata de un tipo de consideración que concibe el arte como una empresa autónoma cuando, de hecho, testimoniaba la autoridad de la tradición romana o de la ortodoxa, o de ambas, y respondía a la finalidad de perpetuarlas. En tales demandas coincidían, de buen grado, tanto los que estaban lejos del centro del poder –magnates locales que financiaban construcciones y decoraciones de iglesias– como los usuarios que no disponían de fondos para comisionar los propios monumentos. No es exagerado afirmar que en Bizancio nadie era ajeno a estos sistemas y, por lo tanto, nadie los ponía en tela de juicio. Esperar encontrar en Constantinopla pintores intencionadamente escandalosos, como Caravaggio, instituciones intencionadamente rebeldes, del tipo de un «Salon des Refusés», o arquitectos conscientemente innovadores significa adoptar modelos no sólo anacrónicos sino también inconcebibles para la sociedad objeto de nuestro estudio.

El modo en que este consenso se manifestaba en términos de continuidad temporal se ve claramente en una iglesia, de la que ignoramos la dedicación original y que actualmente se identifica sólo con el nombre de la mezquita, Kalenderhane Camii, que fue en lo que se convirtió después de la conquista otomana de Constantinopla. Presenta una planta de cruz griega con una amplia cúpula conforme a un modelo difundido en el siglo IX, fecha propuesta por los estudiosos durante mucho tiempo. Hoy sabemos que se cons-

---

[10] Sobre la relación entre la pintura mural de las iglesias y la liturgia, cfr., en primer lugar, S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, Seattle, 1999.

[11] Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, ed. J. Verpeaux, Paris, 1966, p. 263.



Figura 3. Constantinopla, los santos Teodoro y Jorge, *enkolpion* en esmalte, finales del siglo XI-principios del XII.

truyó alrededor de 1200, dato que ha autorizado a los historiadores de la arquitectura que han modificado tan radicalmente la fecha a afirmar, de manera general, que «el vocabulario de las soluciones proyectivas», o sea, la forma de cada elemento de la iglesia bizantina, estaba ya completo en el siglo VI. «Por consiguiente, a ello siguió una historia de variaciones» en el curso de la cual tales elementos «pudieron ser retomados según las circunstancias, ininterrumpidamente, a lo largo de los siglos»[12]. Las manifestaciones de esta actitud mental en las artes figurativas afectan todavía más que la continuidad en arquitectura. Aquí, el claro deseo de perpetuar formas establecidas es evidente no sólo en las temáticas reproducidas en los objetos, sino en su disposición misma. Por consiguiente, la presencia y disposición de santos guerreros, como Teodoro y Jorge, en el reverso de un amuleto *(enkolpion)* de Cleveland (fig.3), que se puede fechar a finales del siglo XI o en los primeros años del XII, retoman características específicas de una placa de marfil de Venecia (fig. 4), tallada, probablemente, un centenar de años antes. A menudo, ese tipo de pervivencias se encuadran dentro de la rúbrica del conservadurismo, etiqueta que no explica las principales motivaciones que hay en la base de tal actitud. Hoy en día, el objeto se consideraría un ornamento personal, pero el hecho de que ambas caras del amuleto muestren una iconografía exquisitamente religiosa, testimonia la confianza de quien lo posee en los santos guerreros, cuyo poder protector benefició a los griegos durante siglos. Pero no se trataba sólo de la confianza en estas encarnaciones de la fuerza de procedencia divina. Las fuentes de su poder y el altísimo destinatario de la fe de quien se pone

[12] C. L. Striker y Y. D. Kuban, *Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, their History, Architecture and Decoration*, Mainz, 1997, pp. 71-72.



Figura 4. Constantinopla, icono de los santos Teodoro y Jorge, talla en marfil, principios del siglo xi.

el *enkolpion* están representados en el anverso del mismo: una crucifixión convencional con una inscripción en la que Cristo es «El Rey de la Gloria», epíteto que aparece, de manera análoga, en un tríptico de marfil[13] de la misma época que la placa de Venecia. La finalidad de quien se ponía este *enkolpion* era, por tanto, claramente la gloria eterna, y Teodoro y Jorge eran instrumentos para obtenerla.

Como las figuras y textos del amuleto están hechas en un *medium* costoso de esmalte *cloisonné* sobre fondo de oro, se puede pensar que fue realizado para una persona rica, probablemente un alto oficial del ejército. Persona que, sin embargo, no aparece identificada en el objeto. Como veremos, este anonimato desaparece, gradualmente, después del siglo xii; pero, de momento, la ausencia de los nombres del propietario y del autor es menos importante que el lenguaje visual compartido por parte de artesanos activos a distancia de siglos. Las producciones bizantinas testimonian esta continuidad de una manera que Roland Barthes no podía siquiera imaginar cuando afirmó que «es el lenguaje el que habla, no el autor»; afirmación que se remonta a no hace muchos años y que se amolda, perfectamente, a la situación de obras realizadas hace ocho o más siglos.

Pero para comprender la esencia de la creación artística bizantina es necesario liberarse de la concepción moderna según la cual quien ha *hecho* el objeto es el productor. Este papel de productor se le asigna de hecho, en un gran número de textos, a quien lo ha financiado. El mérito de la obra se atribuía al fundador de un monasterio, como al hipotético general comitente del citado amuleto de Cleveland. De ahí se deriva que el concepto

[13] A. Goldschmidt y K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Berlín, [2]1979, vol. II, n. 39.

de autonomía del artista no encuentre muchos apoyos en una sociedad que, sólo en raras ocasiones, presta atención a su contribución[14]. Comprensiblemente, el anonimato del autor y del propietario se da casi por descontado en el caso de objetos realizados en serie. Cruces de bronce, a veces dotadas de batientes engarzados que se abren para introducir reliquias, realizadas directamente para el mercado y no bajo demanda directa de clientes individuales, se han encontrado a millares en vastas áreas de Anatolia y de los Balcanes. De algunas de ellas se puede demostrar que fueron hechas a partir del mismo molde. Un número todavía mayor reproducía los modelos –en su mayoría con representaciones de la Crucifixión, por una parte, y de san Jorge o la Madre de Dios, por otra– de los grupos constantinopolitanos más conocidos[15]. En lugar de interpretar este fenómeno siguiendo la idea de que el modelo metropolitano suscita imitaciones en la provincia, parece más razonable reconocer el carácter universal de la devoción ortodoxa a Cristo, a la Virgen y a un número restringido de santos predilectos. En particular, es digno de mención el hecho de que los miles de ejemplares conocidos no imiten las cruces de dimensiones más grandes, realizadas en metales preciosos y que mostraban los nombres de quienes las habían dedicado a los santuarios[16]. Las piezas de bronce, latón y otras aleaciones demuestran, por el contrario, la existencia de una producción independiente, que no responde a las aspiraciones sociales del comprador sino al deseo de quien las dona de recibir protección y bendición.

En el lenguaje *políticamente correcto* de los *liberal* anglosajones, las cruces de bronce se definirían como «estéticamente desfavorecidas». Pero precisamente en eso reside su importancia para la historia del arte. En efecto, además de anticipar en más de medio milenio aquellos múltiplos que Walter Benjamin consideraba signos por excelencia de la época de la reproducibilidad técnica, estas cruces testimonian el gusto de un número muy elevado de creyentes y la elección de un campo de estudio hasta hace poco limitado a cerámicas de empaste líquido grabadas con escenas de caza, cetrería o eróticas. Ambos tipos de objetos, sacros y profanos, autorizan a pensar en una producción socialmente inferior, pero también cuantitativamente exorbitante respecto a la de las piezas, muy refinadas, que prevalecen en los manuales dedicados al arte bizantino. El motivo de prestar menor atención a estos objetos más humildes es, además, obvio: quien los adquiría y los usaba no pertenecía a la clase que era capaz de expresar por escrito su propia relación con las obras de arte. Esta explicación bastaría por sí misma para justificar el intento de ir más allá de las fuentes manuscritas, aunque hay que reconocer que éstas constituyen la mayor parte de la documentación. Por consiguiente, no nos queda más remedio que considerar las fuentes manuscritas conservadas, ya que en ellas se ponen de manifiesto tanto las actitudes de una elite organizada como los usos que este estrato social hizo de la obra de arte.

---

[14] Para el impacto sobre la producción de este anonimato sancionado socialmente, cfr. A. Cutler, «The Industries of Art», en A. E. Laiou *et al.*, *Economic History of Byzantium*, Washington DC/Atenas, 2002.

[15] Cfr. B. Pitarakis, «Un groupe de croix-reliquaires pectorales en bronze à décor en relief attribuable à Constantinople avec le Crucifié et la Vierge Kyriotissa», *Cahiers archéologiques* XLVI (1998), pp. 81-102.

[16] Al contrario, cruces procesionales hechas de hierro por dentro, revestidas por dobles láminas de latón, eran la reproducción exacta de versiones más lujosas recubiertas de láminas de metal más precioso. Cfr., por ejemplo, D. Buckton (ed.), *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, Londres, 1994, nn. 161, 175 (M. M. Mango).

Vida de los objetos en las fuentes manuscritas

Quien tenga un mínimo conocimiento de la organización del Estado bizantino, no se sorprenderá del hecho de que el emperador sea la figura central o el testigo principal de la verdad, o del poder, de las imágenes cristianas. El mecanismo de esta estrategia no requiere largos comentarios. Confirmando la venerabilidad de las imágenes, la suprema autoridad del Estado se sitúa como la que santifica una práctica que une a los diversos pueblos a los que gobierna, envolviendo en un tejido unitario a una sociedad siempre dispuesta a disgregarse después de tensiones de carácter religioso y económico. Por otra parte, asociándose, o siendo asociado, a la Divina Providencia, el emperador legitimaba y, por lo tanto, perpetuaba la propia soberanía. Tras esta apropiación por parte de quien gobernaba, los iconos se convirtieron, al mismo tiempo, en instrumento político y en manifestación de cohesión social. En la *Vida* de santa Irene, abadesa del monasterio de Chrysobalaton en el siglo IX, el emperador aparece en calidad de supremo defensor de los iconos cuando ordena a un artista pintar del vivo un retrato de la santa epónima. Según el relato, ésta le había salvado de cometer injusticia y, a raíz de la obra comisionada, el emperador pudo verificar que había sido la santa la que se le había aparecido en una visión[17]. El libro en cuestión es totalmente fruto de la fantasía y se ha definido como una «novela hagiográfica»; definición que responde, no obstante, a un claro intento de mostrar que, en el siglo siguiente, el de la iconoclastia, la autoridad imperial se afanaba en que el Estado volviera al buen camino de la veneración de los iconos. En la introducción a la *Vida* se cita a la emperatriz Teodora, gracias a la cual «la Iglesia de Cristo ha recuperado su ornamento, las representaciones gratas a Dios en iconos pintados y venerados tanto en los muros como sobre tabla, con todo tipo de materiales, del bronce a la plata, al oro»[18].

Como consecuencia, las imágenes debían ser veneradas también porque tal veneración era característica de una hipotética edad de oro anterior a la interrupción (y a la herejía) iconoclasta. Y el retrato de los infelices soberanos que habían tomado partido a favor de la destrucción de los iconos ilustra comportamientos más que improbables. En una carta espuria dirigida al emperador Ludovico Pío, Miguel II, contrario a las imágenes, acusa a los defensores de los iconos de tratarlos como a personas, llegando incluso a quemar incienso en su presencia, a vestirlos, a hacerles padrinos de sus propios hijos[19]. Los iconos no siempre fueron tratados con esta consideración. En un raro y descuidado relato sobre el maltrato de las imágenes por parte de cristianos, Teofilacto Simocatés afirma que, en 588, el ejército romano, en campaña a lo largo de la frontera oriental, contrariado por una reducción de la paga, lapidó la Imagen de Edesa y al general que la poseía[20]. Y se observa que no se trataba de un icono cualquiera, sino de un *acheiropoietos*, una tabla «no hecha por manos humanas», que representaba a Cristo y, según se decía, había sido enviada por el Señor al rey de Edesa. La intención del cronista es claramente

---

[17] J. O. Rosenqvist (ed.), *The Life of St. Irene, Abbess of Chrysobalanton*, Uppsala, 1986, p. 96.

[18] *Ibid.*, pp. 2-4.

[19] Cfr. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, París, ²1984, pp. 228-231 [ed. cast.: *La iconoclastia bizantina*, Madrid, Akal, 1998].

[20] C. de Boor y P. Wirth (eds.), *Historia*, Stuttgart, 1972, libro III, cap. I, § 11.

la de mostrar cómo una imagen sagrada puede ser objeto de maltrato por parte de una plebe ignorante y desatada. Pero, en su mayoría, los iconos gozaban de un trato benévolo, a cambio del cual correspondían con beneficios a quien mostraba tener fe en ellos. A pesar de la pasividad que solemos atribuir a las imágenes, en las fuentes manuscritas bizantinas aparentan ser participantes activos en la vida real. Se cuenta que un mosaico de san Jorge, como hemos visto, santo ampliamente venerado, hirió de muerte al integrante de un grupo de sarracenos que habían ultrajado la imagen. Los testigos del episodio, siempre según su relato, habían visto al santo volver a lanzar contra el agresor el arma que éste le había arrojado[21].

Obviamente, la capacidad de participar en la vida real de manera tan activa demuestra que el santo estaba, en efecto, presente en sus rasgos. Y el apoyo recíproco entre imagen y creencia era especialmente eficaz en los iconos de «vida», equivalente visual de la hagiografía, que contaban detalles biográficos alrededor de una figura de santo pintada en el centro[22]. La necesidad de escenas sacadas de la vida terrenal de un santo era más acuciante cuando se trataba de una figura legendaria. Casi a modo de sanción definitiva de su santidad, en el icono de Nicolás del monte Sinaí (fig. 5) el aparato biográfico que lo rodea se proyecta en el futuro: hechos posteriores a la muerte del santo, como la



Figura 5. Constantinopla (?), icono de san Nicolás, pintura sobre tabla, principios del siglo XIII.

[21] J. B. Aufhauser (ed.), *Miracula S. Georgii*, Leipzig, 1913, pp. 10-11.

[22] Sobre este tipo de icono, cfr. N. P. Ševčenko, «The Vita Icon and the Painter as Hagiographer», *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), pp. 149-165.

devolución a los padres de un chico griego vendido como esclavo a un emir árabe, se ponen al lado de las hazañas realizadas en vida. No por casualidad se dice que este milagro póstumo se había verificado con ocasión de la comida de la festividad de San Nicolás.

En los textos bizantinos no es usual toparse con formas de relación directa entre la sociedad, en la que sus autores y lectores vivían, y el mundo de los objetos que hoy definimos como arte. Un ejemplo se encuentra en un escritor del siglo XI, Juan Cecaumeno, que da al hijo algunos consejos sobre el comportamiento correcto que hay que tener en la iglesia. Le dice que vuelva la cabeza hacia el presbiterio (en aquella época parcialmente oculto por los iconos, aunque Cecaumeno no lo mencione), manteniendo la mirada gacha, en lugar de girar los ojos a diestro y siniestro para contemplar a las bellas mujeres eventualmente presentes en el edificio[23]. Salvo que fueran proclamadas defensoras de los iconos, como de hecho fue la emperatriz Teodora, las mujeres aparecen normalmente en las obras escritas en el papel de mártir; papel asignado a santa Tecla en la vida del patriarca Tarasio escrita por su discípulo, Ignacio el Diácono. Este texto responde de manera más bien insólita a los esquemas habituales de las pinturas murales que incluyen escenas de martirio y, si bien son pocas las secuencias de este tipo que han sobrevivido en el arte monumental del siglo X, época en la que se escribió la citada *Vida*, dedica un largo pasaje a la espeluznante narración de estos suplicios[24]. Las rápidas e incisivas descripciones de desolladuras, descuartizamientos, decapitaciones o inmersiones en calderos de pez encuentran una correspondencia figurativa en manuscritos como el *Menologio de Basilio II* (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Vat. Gr. 1613), realizado en los primeros decenios del siglo XI para el emperador de ese mismo nombre. Ignoramos cómo reaccionó el emperador a este repertorio de imágenes, que no habrían desentonado nada en una edición ilustrada de la obra del marqués de Sade. Pero no hay duda de que se añadieron por las mismas razones por las que Ignacio se detuvo en la descripción de su galería de los horrores: justificar el temor, el arrepentimiento y, en definitiva, la gratitud a Dios por haber querido encaminar a los hombres hacia esa «calma espiritual» que se consigue con la contemplación de los horrores[25]. Para los bizantinos, el poder del que gozaban las imágenes a tantos años de distancia de su creación residía, también, en la capacidad de asombrar, de aterrar y, en definitiva, de dirigir a quien las poseía hacia lo que la sociedad consideraba el *camino recto*.

Obviamente, las figuraciones servían, además, como vehículos de control social. Lejos de ser simples y puras ilustraciones decorativas de lejanos sucesos, cumplían una función importante a la hora de determinar el comportamiento de los hombres. Por lo tanto, una miniatura que, en un manuscrito de finales del siglo XI, representa sobre su columna a san Simeón el Estilita (fig.6), que vivió alrededor de mediados del siglo V, era algo más que una pieza de anticuariado. El biógrafo de Simeón, Teodoreto de Ciro, cuenta cómo «is-

---

[23] Cfr. G. G. Litavrin, *Sovety i rasskazy Kekavmena*, Moscú, 1972, p. 212.

[24] Ignacio Diácono, *The Life of the Patriarch Tarasios*, ed. S. Efthymiadis, Aldershot/Brookfield, 1998, pp. 195-196.

[25] Cfr. L. Brubaker, «Perception and Conception: Art, Theory and Culture in Ninth-Century Byzantium», *Word and Image* V (1989), n. 1, pp. 19-32.



Figura 6. Constantinopla (?), *Menologio*, escena de la vida de san Simeón el Estilita, miniatura sobre pergamino, siglo XI.

maelitas, persas, armenios, iberos, homeritas y hombres que habitaban todavía más lejos»[26] confluyeron en gran número para venerar al asceta que, después de haberse retirado del mundo, tuvo que constatar que el mundo venía a él. El menologio en el que se ilustra esta paradoja es más sobrio en cuanto al número de individuos y de pueblos que lo veneran, limitándose a enumerar a tres árabes, entre ellos una mujer. Pero incluso después de tan drástica reducción, el mensaje de veneración que se da a los santos no sólo no se pierde, sino que es escrupulosamente corroborado por los emperadores de las dinastías Macedonia y Comneno, que siguen honrando a los anacoretas y a sus semejantes contemporáneos. Aquí no nos encontramos tanto ante esa atemporalidad u olvido de la distinción entre pasado y presente, a menudo atribuida a la mentalidad bizantina, como ante la resonancia y la importancia de la representación para el espectador contemporáneo. Quienes pertenecían al estrecho círculo de los que tenían conocimiento de una creación suntuosa como el *Salterio de París* (Bibliothèque nationale de France, ms gr.139), al observar atentamente la imagen de David que, alzado sobre un escudo, era proclamado rey (fig.7), podían saber que, en el año 512, Anastasio había sido llevado del mismo modo al Hipódromo para ser aclamado emperador por el pueblo. El suceso era conocido por todos lo

[26] Teodoreto de Ciro, *A History of the Monks of Syria*, ed. R. M. Price, Kalamazoo, Mich., 1985, p. 165 [ed. cast.: *Historia de los monjes de Siria*, Madrid, Trotta, 2008].



Figura 7. Constantinopla, *Salterio de París*, coronación de David, miniatura sobre pergamino, segunda mitad del siglo x.

que eran capaces de leer a Juan Malala o el *Chronicon Paschale*[27]. Su homólogo bíblico, modelado en la práctica tardoantigua, les recordaría también que los soberanos pueden ser creados y derrocados por el pueblo.

Obviamente, existe una correlación entre las dimensiones y la accesibilidad de un objeto, y la correspondencia que encuentra en los textos escritos. Estos factores, sin embargo, son insuficientes para explicar por qué algunas obras son objeto de una atención desproporcionada. En el caso de monumentos, como la columna de Constantino, la ubicación y, sobre todo, la antigüedad eran los factores que más contribuían a la función que desempeñaban en la imaginación popular. La columna de pórfido con una estatua de Apolo-Helios encima, transformada por el emperador a su propia imagen y semejanza, se impuso como símbolo permanente de la fundación y de la conservación de las ciudades. Se convirtió en el punto principal de los desfiles de las victorias imperiales, en ocasión de las cuales, con la progresiva desaparición de la línea de demarcación entre liturgias sagradas y profanas, se cantaba la oda triunfal de Moisés del libro del Éxodo. En la visión del apocalipsis, que constituye el punto culminante de la *Vida* de san Andrés Salos, la columna no queda sumergida por las aguas que inundarían Constantinopla, y los supervivientes amarran a ella sus embarcaciones[28]. Este poder salvador deriva de la creen-

[27] Juan Malala, *Chronographia*, ed. L. Dindorf, Bonn, 1831, p. 610.

[28] Nicéforo Confesor, «Vita S. Andreae Sali», en J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Graeca* (a partir de ahora *PG*), vol. CXI, col. 868.

cia de que fue erigida con los clavos de la Pasión de Cristo. Con el transcurrir del tiempo, diversos autores registran un número creciente de atributos presentes en la estatua imperial que velaba sobre la ciudad. Monedas de oro que representaban a Constantino, un fragmento auténtico de la Cruz y reliquias de santos están, por decirlo de alguna manera, dentro de la norma, pero la presencia del árbol del arca de Noé, de la piedra usada por Moisés en el desierto, del recipiente con el que Juan bautizó a Jesús, transformaron la estatua[29] en un receptáculo de maravillas con el que sólo podía rivalizar la colección de reliquias de Santa Sofía. Naturalmente, también la Gran Iglesia, como se llamaba habitualmente en los textos a la catedral de la ciudad, se convirtió en objeto de leyenda. Un relato de la fundación justinianea, fechado en los últimos años del siglo VIII o en el IX, refiere que fue construida desde el principio con materiales sagrados. En enormes ladrillos, realizados para tal menester en Rodas, se grabó la inscripción «Dios está en su centro y no debe ser trasladada». A una distancia de doce ladrillos, los constructores habían predispuesto, además, una cavidad que llenaron con reliquias de numerosos santos[30]. Evidentemente, eran las obras figurativas las que se admiraban con mayor maravilla e, incluso en los niveles más altos de la sociedad, era fuerte la tendencia a creer que estaban habitadas por algún demonio o, como hemos visto en el caso del mosaico de san Jorge, por la misma persona que representaban. Comentando en un sermón la imagen de la Madre de Dios entronizada del ábside de Santa Sofía, el patriarca Focio observaba que «sus labios se han vuelto carne por los colores» y, aunque no se muevan, «no son incapaces de hablar»[31]. Observación casi comedida, si se compara con los autores menos sutiles en el plano teológico que caen puntualmente en el animismo. Isaac Comneno, en el *typikon* (una especie de acto constituyente) del monasterio de la Kosmosoteira, fundado por él, afirma del icono de Cristo y de la Virgen que se encuentra en la iglesia:

> [...] al que los observa le parecen vivos, como si emitieran por la boca un maravilloso sonido dirigido a él. Es una maravilla observar un parecido tal en una pintura, que está viva y, sin embargo, inmóvil en el espacio, y, por lo tanto, apreciar al artista al que el Creador y Señor ha concedido el don de saber pintar de un modo tan nuevo. Y quién no se congratularía con él, después de haber imprimido la forma de este parecido en los propios ojos y en el propio corazón como si estuviera vivo[32].

Los estudiosos tienen cierta tendencia a considerar afirmaciones y actitudes de este tipo como simples instrumentos retóricos, casi como si el que profesara la fe cristiana

---

[29] Cfr. A. Frolow, «La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine», *Revue de l'histoire des religions* CXXVII (1944), pp. 61-121, en concreto 77.

[30] *Hechos de S. Sofía*, en Th. Preger (ed.), *Scriptores Originum Constantinopolitanarum*, vol. I, Leipzig, 1901, pp. 94-101.

[31] C. Mango (ed.), *The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*, Cambridge, Mass., 1958, p. 290.

[32] J. P. Thomas y A. C. Hero (eds.), *Byzantine Monastic Foundation Documents*, Washington DC, 2000, p. 802. Sobre las teorías de la percepción y de su relación con la actitud visionaria, cfr. R. S. Nelson, «To Say and See: Ekphrasis and Visuality in Byzantium», en *id.* (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge/Nueva York, 2000, pp. 143-168.



Figura 8. Hosios Lukas (Grecia), *Katholikon*, nartex, Lavatorio, mosaico, primera mitad del siglo XI.

necesitara protegerse de acusaciones de impiedad. Pero ello significa no tener en cuenta las advertencias de la historia. En relación con la orden impartida en el siglo XII por la emperatriz Eufrosine de azotar la estatua de Hércules modelada por Lisipo[33], se puede mencionar la campana que convocaba a los *piagnoni* savonarolianos para proceder a la destrucción de las obras de arte. Después del ahorcamiento del fraile por herejía en 1498, la campana fue cargada en un carro, paseada por las calles de la ciudad, fustigada por el verdugo y, luego, enviada al exilio durante diez años.

El no querer reconocer la naturaleza de tales comportamientos tiene que ver, en último término, con el temor del racionalismo moderno en relación con lo irracional. Al menos por lo que concierne a Bizancio significa, además, dejar escapar tanto la función asumida por las obras de arte en la imaginación de los que las usaban, como las formalidades en base a las que, incluso mucho tiempo después de haber sido creadas, seguían formando parte integrante de la vida del fiel. El *typikon* del monasterio de la Kecharitomene precisa que el rito de la ablución de los pies, prescrito por la liturgia del Jueves Santo, debe celebrarse en el pronaos de la iglesia. Exactamente en este lugar, en Hosios Loukás (fig. 8) y en decenas de otras iglesias, se encuentra la imagen de tal hecho en el ministerio de Cristo (Juan 13, 4-5)[34]. Sería difícil encontrar un ejemplo mejor de *objet vécu*.

[33] J. L. van Dieten (ed.), *Nicetae Choniatae Historia*, Berlín/Nueva York, 1975, p. 519.

[34] W. Tronzo, «Mimesis in Byzantium: Notes Toward a History of the Function of the Image», *Res. Anthropology and Aesthetics* XXV (1994), pp. 61-76.

Vida de los iconos

Hemos podido constatar la estrecha relación entre el modo de vivir los objetos y el modo en el que se los consideraba vivos. Estas actitudes coinciden en otro *typikon*, del siglo XII, en el que se dispone el traslado al monasterio constantinopolitano del Pantocrátor, lugar de sepultura de Juan II Comneno y de su consorte Irene, de imágenes particularmente sagradas en las tumbas imperiales, como si se tratase de parientes de los difuntos. El recibimiento de tales imágenes fue acogido con el canto del *Kyrie eleison*, repetido treinta veces, jaculatoria reservada, por lo general, al emperador reinante[35]. En otro ritual, el viernes por la noche, el icono *Eleousa* de la Madre de Dios y otras imágenes que lo acompañaban debían de ser transportadas como si se tratara de la procesión triunfal de un general y de sus oficiales. Se observa, para terminar, que en este como en otros monasterios, en ocasión de la toma de posesión de abades y altos dignatarios, éstos recibían el bastón de mando o las llaves del oficio de «mano» de iconos, y no de sus predecesores de carne y hueso[36].

Tildar este comportamiento de supersticioso significa olvidar que la superstición es un concepto relativo y, aún más grave, no comprender la función de la metonimia en la sociedad. Afirmar, como estamos acostumbrados a hacer, que una personalidad importante ha sido humillada por la «Casa Blanca» o por el «Quirinal» no es muy diferente de tratar a un icono como encarnación de una autoridad superior. En el llamado *Salterio de Teodoro* conservado en Londres (The British Library, Add. 19 352), el abad del monasterio de Stoudios está representado recibiendo el bastón de mando de un grupo de ángeles que bajan del cielo, con el ángel situado en lo más alto que recibe este emblema de Cristo, suspendido en la bóveda celestial (fig. 9). Análogamente, considerar como inanimada la figura central de un icono significa ignorar las escenas que la rodean e ilustran su vida, como si la imagen fuera el santo en persona (fig. 5). Tales actitudes no son en absoluto exclusivamente bizantinas. Cicerón cuenta que los labios y la barba de la estatua de Hércules, en Agrigento, habían sido consumidos por los besos de los devotos[37]. Los estudiosos del Occidente medieval saben bien que las reliquias sagradas no eran sólo objeto de actividades humanas, como el hurto o la veneración, sino que participaban, activamente, en esas prácticas hasta el punto de ser consideradas «objetos-persona»[38]. La eventual diferencia entre Bizancio, por una parte, y Antigüedad y Edad Media, por otra, reside, si acaso, en la diferente valoración de la presencia que queda de tales propiedades en tablas pintadas, capaces de cumplir prodigios incluso a distancia. Los relatos del poder de los iconos se inspiran en una visión cristiana y, por lo tanto, condenan comportamientos de ese tipo; a pesar de ello, nos informan de las creencias que inspiraban los comportamientos. En uno de los numerosos

---

[35] P. Gautier, «Le typicon du Christ Sauveur Pantocrator», *Revue des études byzantines* XXXII (1974), pp. 81-83, vv. 883-900.

[36] Cfr., entre otros, *id.*, «Le typicon de la Theotokos Evergétes», *Revue des études byzantines* XL (1982), pp. 49, 71-72.

[37] Cicerón, *In Verrem*, IV.94.

[38] Para un lúcido análisis, cfr. P. J. Geary, «Social Commodities: the Circulation of Medieval Relics», en *id.*, *Living With the Dead in the Middle Ages*, Ithaca, NY, 1994, pp. 194-226, en concreto 241-246.



Figura 9. Constantinopla, *Salterio de Teodoro*, investidura de un abad, miniatura sobre pergamino, 1077.

relatos de ese tipo, se lee que un encantamiento de amor, disuelto en una lámpara de aceite, puede resucitar las atenciones amorosas de un marido, siempre y cuando la mujer coloque la lámpara al lado de las imágenes de su altarcito doméstico[39].

Todo ello induce a pensar que a los iconos se les reconocía un poder, no en cuanto obras de arte, sino en cuanto propiciatorios (entre muchos) de la intervención divina en las cosas humanas. De modo que, por ejemplo, no podían obrar de manera muy diferente a la de la «pesca milagrosa de atún», o sea, la pesca providencial que salvaría a Constantinopla del hambre cuando, en el 582[40], dadas las adversas condiciones del mar, no llegaba el trigo importado anualmente de Egipto. Teniendo presente esta perspectiva, sería un error separar los usos de las imágenes –porque hoy las consideremos «arte»– de los otros aspectos. A continuación analizaremos las múltiples funciones, si bien, a nuestro parecer, sea la potencialidad financiera la que resulta inmediatamente evidente. En noviembre del 1064, Gerardo, arzobispo de Siponto, en tierra lombarda, intercambia con el monasterio de Santa María de Tremiti un tercio de salina por un *skaramagion* (un ropaje precioso) y un icono «pro utilitat[e] predicte ecclesie». Cuatro años después, el

---

[39] Nicéforo Confesor, *Vita S. Andreae*, cit., cols. 776C-781A. En una visión sucesiva la mujer ve sus iconos cubiertos de excrementos como demostración, probablemente, de cuánto se habían ensuciado por ese uso indebido.

[40] J.-B. Chabot (ed.), *Chronique de Michel le Syrien (1901)*, Bruselas, 1963, vol. II, pp. 351-352.

mismo prelado comercia con un icono dorado de la Virgen, del valor de treinta nomismatas, y un *skaramagion* de seda entretejida con oro, de veinte nomismatas, con el abad del mismo monasterio por otro tercio de salina[41]. Las imágenes, al menos las cuajadas de gemas o recubiertas de plata, se usaban igual que un auténtico capital; prueba de ello es el hecho de que, en 1375, un obispo podía dar en prenda un icono de su propiedad «decorado» con san Jorge para costear los gastos de su futuro funeral[42]. Pero ya antes el sultán otomano Orkhān, después de la conquista de Nicea, en 1331, había enviado una misión a Constantinopla para vender iconos, manuscritos y reliquias que había obtenido como botín de guerra[43]. No hay motivos para pensar que esta especulación comercial no tuviera efectivamente lugar, ni que fuera un caso aislado.

Por otra parte, está claro que el valor de las imágenes no se reducía al monetario. La utilización económica era sólo uno de los muchos recursos a los que un bizantino podía acudir en caso de necesidad. Por lo tanto, la pobreza era una situación, aunque no la única, en la que Constantino Acropolita podía recurrir a una imagen para recibir ayuda en los primeros decenios del siglo XIV. En su testamento redactado a favor del monasterio de la Anástasis, restaurado por su padre, Constantino recuerda cómo el anciano padre le había llevado a ver, cuando era niño, un icono de Cristo que allí se encontraba, y le había enseñado a rezar a la imagen cuando se hallaba «en la pobreza [...] y en estado de necesidad»[44]. En la época, Cristo o el santo representados están acompañados por otro personaje. La presencia de estos personajes, que no tienen nunca ni las dimensiones ni la relevancia de la figura principal, indica que hombres y mujeres comenzaron a transcender el papel de donante que invoca la salvación a cambio del libro o del icono ofrecido; como en el caso, muy conocido, de la representación dedicatoria de la *Biblia de León* (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. gr. I, f. 2v) que se fecha en el siglo X. A partir del siglo XII, un número creciente de aquellos que han pagado la imagen aparecen en actitud de oración perpetua en los márgenes de la representación, como, por ejemplo, Juan Moutoullas en un icono de su homónimo el Bautista (fig. 10). Al respecto, es importante advertir que el texto que el santo tiene en la mano y las inscripciones, casi invisibles, a sus lados no hacen referencia a ese testigo silencioso ni a su esperanza de salvación[45]. Yendo más allá de la tradicional petición de intercesión del santo, un icono de la incredulidad de santo Tomás, comisionado por Tomás Preljubović, déspota de Joannina, y por su mujer, María Angelina Palaiologina, los representa cubiertos por el brazo de Cristo, mientras éste lo levanta para mostrar la herida al apóstol, que está en actitud de escrudiñarla (fig. 11).

---

[41] A. Petrucci (ed.), *Codice diplomatico del monastero benedettino di S. Maria di Tremiti (1005-1237)*, Roma, 1960, vol. II, n. 76, p. 229, n. 79, p. 237.

[42] P. Lemerle, A. Guillou *et al.* (eds.), *Actes de Lavra, III: de 1329 à 1500*, París, 1979, n. 147, vv. 3-4. Pero sobre la escasa apreciación reservada a los iconos no adornados, cfr. N. Oikonomides, «The Holy Icon as an Asset», *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991), pp. 35-44.

[43] Nicéforo Gregoras, *Byzantina historia*, ed. L. Schopen, Bonn, 1829, p. 458b.

[44] Thomas y Hero (eds.), *Byzantine Monastic*, cit., p. 1379.

[45] P. L. Vocotopoulos, «Three Thirteenth-Century Icons at Moutoullas», en N. P. Ševčenko y C. Moss (eds.), *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton, NJ, 1999, pp. 167-171.

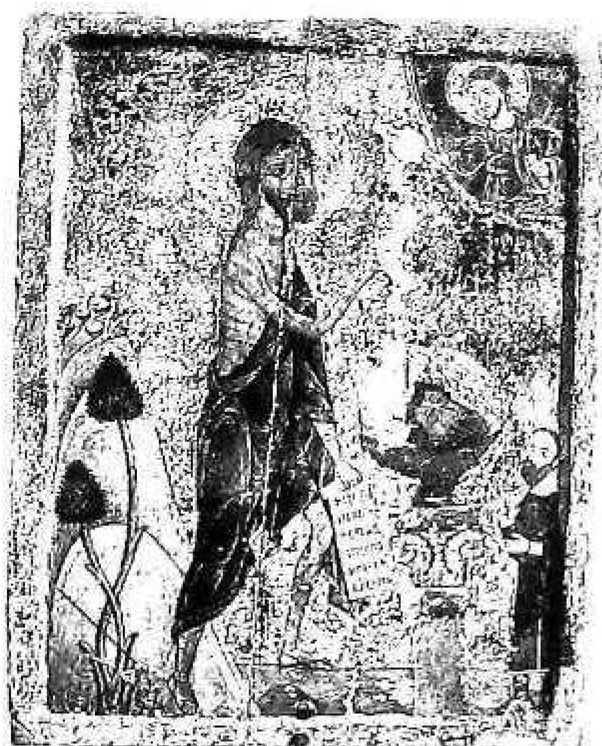


Figura 10. Chipre, icono de san Juan Bautista con el donante Juan Moutoullas, pintura sobre tabla, finales del siglo XIII.



Figura 11. Grecia (?), icono de la incredulidad de santo Tomás, pintura sobre tabla, 1380.



Figura 12. Antinoe (Egipto), medallón con la Anunciación, oro, principios del siglo VII.

La ampliación del papel de hombres y mujeres laicos, que pasan de la mera presencia a la participación activa en las escenas cristológicas, no se ve en ningún modo como algo que restringe la influencia ejercida por las representaciones en el imaginario bizantino. Por el contrario, aparece como el cumplimiento de una tendencia que se manifiesta no más tarde del siglo VII: el deseo de integrar las imágenes en la vida seglar. Esto resulta ya evidente en la adopción de una iconografía religiosa en objetos destinados al ornamento personal, como en el caso de un medallón de oro en Berlín, en el que está reproducida la Anunciación (fig. 12). La idea de que la escena revistiera un interés particular para las mujeres se ha confirmado por la leyenda sobre el *torque* del que estaba colgado el medallón: «Señor, ayuda a aquella que la lleva». Sin embargo, la exigencia de santificar los asuntos humanos no era una prerrogativa exclusivamente femenina. En la composición épica conocida como *Digenis Akritas*, el héroe epónimo se dirige a la amada llamándola «mi luz desprovista de crepúsculo, mi icono áureo»[46], borrando la separación entre amor sacro y profano. Y un epigrama que se remonta, aproximadamente, a la misma época, en relación a las joyas con las que el césar Juan Dalasseno adornaba un icono de la Virgen, pone en boca del donante las siguientes palabras: «He querido donarte estas piedras preciosas que antes llevaba mi noble consorte»[47].

Sin duda, estas ofrendas eran manifestaciones de la riqueza del donante y, por lo tanto, muestra de su estatus social. Una riqueza que se consideraba, sin embargo, proveniente de Dios, un don para aquellos que Dios había bendecido. Si la riqueza era el signo

[46] E. Jeffreys (ed.), *Digenis Akritas. The Grottaferrata and Escorial Versions*, Cambridge 1998, v. 472 [ed. cast.: *Poesía heroica bizantina: Canción de Armuris, Digenis Akritas, Poema de Belisario*, Madrid, Gredos, 2003].

[47] S. P. Lampros, «O Markianos Kodix 524», *Neos Ellenomnemon* VIII, 59 (1911), pp. 28-29.

exterior de un favor procedente de lo alto, las imágenes eran el signo exterior de la piedad, de la ortodoxia y de la comunidad[48], demostraciones necesarias que no pasaban desapercibidas en el cielo. Ante todo, la tabla pintada era el *médium* por excelencia de la exhibición de tales virtudes. Legitimadas por el «Triunfo de la ortodoxia» –la restauración del antiguo culto apoyada por el emperador–, las imágenes se convirtieron en el principal instrumento visual mediante el cual hombres y mujeres daban expresión a las cualidades requeridas por las sociedades en las que vivían. Como sabemos, los iconos eran muy anteriores a su prohibición en el siglo VIII y, según quienes los respaldaban, encontraban justificación en la existencia de *acheiropoietas*, imágenes «no hechas por manos humanas». Pero, desde el punto de vista historiográfico, es preferible considerar estos mitos como una legitimación de la existencia de los miles de ejemplares derivados de ellos realizados por el hombre. Multiplicándose, por decirlo así, los primeros han cumplido sus finalidades milagrosas[49]. Si el *Mandylion*, conocido *grosso modo* desde el siglo V, alcanza la máxima notoriedad sólo después de que Constantino VII lo transfiriera a la capital[50], la *acheropita* de Camuliana, una imagen que habría sido realizada por Jesús, ya viajaba por Capadocia en torno a mediados del siglo VI, recogiendo abundantes fondos para la reconstrucción de una iglesia destruida por los persas[51]. En la época de Heraclio, esta imagen, o una copia suya, se había convertido en el paladión de Constantinopla y se llevaba a la batalla a la cabeza del ejército imperial[52].

Iconos como emblemas de victoria y sanadores

La dificultad de hacer afirmaciones de carácter general sobre el uso de los iconos como estandartes militares deriva, en parte, de la función metafórica que la palabra «conquista» tenía en el vocabulario del griego medieval. El término podía, de hecho, referirse al triunfo de un mártir sobre la muerte o, en un plano más general, al éxito universal al que la fe cristiana estaba inevitablemente destinada. Por ello, el lema en apariencia combativo IC XC NI KA (Jesucristo, conquistador), grabado en el anverso de numerosas tablas y en una larga serie de monedas bizantinas, no implica la participación

---

[48] Sobre las imágenes como emblemas de la comunidad cfr. A. Cutler, «Visual Communities in Byzantium and Medieval Islam», en N. Howe (ed.), *Visions of Community in the Pre-Modern World*, Notre Dame, Ind., 2003, pp. 37-73.

[49] J.-M. Spieser, «La spiritualité byzantine: son expression dans l'architecture et les images», en J.-M. Mayeur *et al.* (eds.), *Histoire du Christianisme des origines à nos jours, III: Les églises d'Orient et d'Occident*, París, 1998, pp. 659-695, en concreto 691.

[50] K. Weitzmann, «The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos (1960)», en H. L. Kessler (ed.), *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971, pp. 224-246.

[51] Zacarías el Retor, *Historia ecclesiastica*, libro XII, cap. IV, ed. E. W. Brooks, París, 1919.

[52] Jorge Cedreno, *Historiarum Compendium*, ed. I. Bekker, vol. II, Bonn 1839, p. 685, vv. 1-2. Unos cuarenta años antes, en el 586, el general Filípico hizo desfilar ante sus tropas un icono milagroso del Salvador que podía ser la Camuliana. Cfr. Teofilacto Simocatés, *Historia*, ed. C. de Boor y P. Wirth, Stuttgart, 1972, libro II, cap. I, § 4.

de tales objetos en las campañas militares. Además, como en el caso de la descripción de Jorge de Pisidia de la defensa de Constantinopla ante el asedio de los ávaros en 626, en la que María se presenta como triunfadora sobre la naturaleza, «en primer lugar, en su concepción y, en segundo lugar, en la batalla»[53], el poeta sugiere la realización de un pintor más que la descripción de una pintura. Por otra parte, por lo que concierne a los pocos ejemplos de iconos exhibidos en un contexto militar, no hay duda de que se trataba de estandartes bélicos y no de botín. En un manuscrito de Madrid, el tablero que reproduce a la Madre de Dios con el Hijo a la cabeza de la entrada triunfal de Juan I en la capital era, de hecho, un icono recuperado a los búlgaros.

Es cierto –entre otras cosas, para confirmar la anulación de los lindes entre lo sacro y lo profano a la que ya hemos aludido– que los bizantinos incorporaban las liturgias cristianas a la práctica militar. Estandartes[54] e insignias[55] formaban parte del aparato visual dirigido contra los enemigos, pero en tanto que instrumentos de un proceso más amplio de santificación de la guerra. Las tiendas militares fueron convertidas en capillas en las que los soldados asistían a las celebraciones religiosas en la vigilia del combate[56]; los escritores componían oficios religioso-militares[57]; fragmentos de la Cruz o reproducciones en oro cubiertas de piedras preciosas de esta máxima reliquia acompañaban al emperador en sus incursiones en territorio enemigo[58]. Por lo tanto, no sorprende encontrarse en presencia de una imagen del glorioso pasado transformada, de objeto votivo, en estandarte guerrero (hoy perdido) gracias a un mástil añadido a su base (fig.13). En la realidad, este tipo de adaptación material era más raro que atribuir un pasado mítico, militante, a iconos hechos poco antes. Entre éstos, el más elocuente es, quizá, la enorme cruz relicario de marfil, hoy en San Francisco en Cortona, trasladada a Italia, según se decía, por un fraile en el siglo XIII. La parte frontal contiene lo que se considera un fragmento de la Cruz, mientras que la inscripción cruciforme en el anverso nos informa de que, con el emperador Constantino, hizo huir a los bárbaros. Se podría concluir que, en la medida en que tenía relación con asuntos militares, la función del icono era la perpetuación de un mito. Afirmación que, lejos de quitarle importancia, muestra el mecanismo de funcionamiento de objetos de ese tipo. El mito es celebración y perpetuación del poder, testimonio de la capacidad de integrarse en la imaginación humana gracias a elaboraciones cada vez más complejas. Esto queda claro en una tabla, llamada a veces «Virgen Marcia-

---

[53] Jorge de Pisidia, *Poemi, I: Panegirici epici*, ed. A. Pertusi, Ettal, 1959, p. 176. En el siglo XI, este pasaje se interpretaba en referencia a la imagen de la *Hodighitria*; cfr. N. P. Ševčenko, «Icons in the Liturgy», *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991), p. 49, nota 31.

[54] Sobre su uso, cfr., en concreto, G. T. Dennis, «Religious Services in the Byzantine Army», en E. Carr *et al.*, *Eulogema. Studies in Honor of Robert Taft, S. J.*, Roma, 1993, pp. 107-117, en concreto 108-109.

[55] En la primera mitad del siglo VIII, san Pancracio de Taormina había defendido su ciudad con la ayuda de iconos. Dependiendo de las versiones de su vida, estos iconos reproducían a Cristo y al apóstol Pedro, o bien estos dos personajes más la Madre de Dios; cfr. C. J. Stallman-Pacitti, *The Life of St. Pancratius of Taormina*, tesis doctoral, Oxford University, 1986.

[56] J.-R. Viellefond, «Les pratiques religieuses dans l'armée byzantine d'après les traités militaires», *Revue des études anciennes* XXXVII (1935), pp. 322-330.

[57] A. Pertusi, «Una akolouthia militare inedita del x secolo», *Aevum* XXII-XXIII (1948-1949), pp. 145-168.

[58] Constantino VII Porfirogeneta, *Three Treatises*, cit., p. 124, vv. 485-489.



Figura 13. Bizancio, icono de san Demetrio, talla en marfil, segunda mitad del siglo x.



Figura 14. Constantinopla, icono de la Virgen *Nicopeia*, pintura sobre tabla con lámina de oro repujada, siglo xi.

na» (fig. 14), llegada a Venecia después de 1204, año en el que Tomaso Morosini fue elegido patriarca latino de Constantinopla. A pesar de la falta de una prueba documental griega, así como de cualquier razón interna que la justifique, la denominación más común de esta table fue, desde su llegada a Venecia, *Nicopeia*, o sea, «constructora de la victoria».

Más importante que determinar la participación efectiva de los iconos en los combates bélicas es comprender que servían de vehículo principal para la conmemoración de las empresas militares. Las batallas van y vienen, además, pueden ganarse o perderse, pero su recuerdo era una tarea confiada a pintores y plateros. Se representaban en tablas áureas usadas en ocasión de los banquetes oficiales en la época de los Comnenos[59], y fue a este instrumento probablemente al que se recurrió cuando al *župan* serbio Stefano Nemanja, trasladado a Constantinopla después de haber sido derrotado por Manuel I, se le mostraron las imágenes de su derrota[60]. Además, testimonios visuales de este tipo no quedaban confinados en los muros del palacio, sino que se difundían, al menos, en los estratos más elevados de la sociedad bizantina. La decoración de un monasterio financiada por el *sebastos* Jorge incluía, además de la citada victoria de 1172, la anterior sobre el sultán de Iconium (Konya), a la vez que los conflictos armados de Manuel con húngaros y árabes[61]. En culturas más antiguas, estas realizaciones se llamarían «pinturas históricas», momentos de una *histoire événementielle*. En el caso de Bizancio, por el contrario, se ven como reliquias, legados duraderos de un pasado que se conservan no tanto para ilustrarlo como por el significado que asumen en el presente. Por lo demás, ésta es la razón por la que los rituales se perpetúan; no porque hayan sido celebrados en un pasado lejano, sino porque son fragmentos dotados del poder de influir sobre la vida de aquellos que los veneran.

Estos usos del pasado son claramente elocuentes en la *Nachleben* de los objetos bizantinos y, en particular, en aquella que era la función terapéutica del arte bizantino. Desde este punto de vista es fácil entender que las imágenes fueran apreciadas en todos los ámbitos sociales. Entre los milagros atribuidos a los santos Cosme y Damián está la curación de una mujer piadosa (que sufría de cólicos), que se produjo nada más tomar unos trozos de enlucido de un fresco que reproducía a los dos santos doctores de la Iglesia en las paredes de su casa[62]. Quizá la terapia habría podido ser menos complicada; en cualquier caso, se confiaba en que funcionaba, al igual que se creía en los instrumentos usados para curar al emperador Alejo I. Afectado por una grave enfermedad, se curó cuando los servidores lo envolvieron en el velo que normalmente recubría el icono de Cristo ubicado en la puerta Chalke del palacio imperial[63]. Evidentemente, las imágenes más

[59] Lampros, *O Markianos*, cit., n. 315, p. 172.

[60] Eustacio de Tesalónica, *Eustathii metropolitae Thessalonicensis Opuscula*, ed. G. L. F. Tafel, Ámsterdam, 1964, p. 49.

[61] Lampros, *O Markianos*, cit., n. 108, p. 125.

[62] L. Deubner, *Kosmas und Damian*, Leipzig-Berlín, 1907, *miraculum* n. 15. Cfr. Los llamados seis «versos curativos» o «versos de sanación» del Corán usados como instrumento terapéutico. Escritos dentro de una copa o de una escudilla de loza, se borraban con el agua cuando la infusión de estos textos sagrados era bebida por el paciente; cfr. E. W. Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians (1836)*, Nueva York, 1973, pp. 253-254.

[63] Juan Zonara, *Epitome historiarum*, ed. B. G. Niebuhr, Bonn, 1868, III, p. 751.

milagrosas podían cumplir sus prodigios a distancia. Las llagas gangrenadas de un joven paciente desaparecieron después de que fueran frotadas con el óleo de una lámpara que ardía delante del icono del patriarca Atanasio I. El mismo líquido resultó igualmente eficaz cuando fue ingerido por otro paciente[64]. Más paradigmático que este poder terapéutico era el *Mandylion*, el icono al que nos hemos referido antes como *acheiropoietos*. Pero la génesis de su fama no residía tanto en no haber sido hecho por manos humanas cuanto, más bien, en la creencia de que con esta imagen sobre tela Cristo había sanado al rey Abgar de lepra.

En la base de todas estas terapias estaba la creencia de que las enfermedades físicas son la manifestación exterior de un malestar espiritual. Una vez más, considerar estos comportamientos como una forma de superstición superada por nosotros significa no entender la cuestión. En nuestra época, por otra parte, esta pretendida superstición encuentra una correspondencia en la doctrina de la «Christian Science», o, para establecer una comparación más maliciosa, desde el punto de vista soviético, los disidentes políticos eran enfermos mentales y, por lo tanto, susceptibles de ser internados en un hospital psiquiátrico. La creencia actual muy difundida de que la enfermedad es, fundamentalmente, una cuestión psicosomática, no está tan en las antípodas de la convicción bizantina a ese respecto. Los bizantinos practicaban terapias que no estaban muy alejadas de la confianza que hoy se pone en el poder de la ciencia y, en particular, en las maravillas de las que son capaces los fármacos que actúan en la psique. En la conclusión de una historia milenaria de representación de los milagros de Cristo en los muros de las iglesias –escenas de curación aparecen desde el siglo III en el baptisterio de Dura Europos (fig. 15), para después multiplicarse en las catatumbas romanas–, la práctica hesicasta en época paleóloga suscitó, por lo que parece, un particular interés por la representación del enfermo sanado por la fe. Este movimiento monástico mantenía que la oración, la penitencia y la confesión eran los requisitos necesarios para ser tocados por la luz divina. En monasterios como el de Chora (Kariye Camii), ante esa luz que asume la forma humana de Cristo, el lisiado, el ciego, el jorobado y otros dolientes se ponen en fila para recibir la luz sanadora (fig. 16).

No es casualidad que estas pinturas se encuentren en el nártex y en otros espacios externos de la iglesia. Desde el punto de vista cristiano, la sanación de estas aflicciones significa que el creyente está preparado espiritualmente para acercarse al interior del santuario. El sociólogo, por otra parte, observaría que las escenas de sanación suceden en los umbrales, es decir, en los espacios de la estructura sacra más cercanos al área pública. No disponemos de mucha documentación visual sobre la vida en la calle de los objetos religiosos, pero no sorprende que estos raros ejemplos atañan a cortejos guiados por sacerdotes a la cabeza del «pueblo», víctima de terremotos, carestías y otras calamidades[65], o bien a personalidades imperiales que presiden celebraciones en ocasión de la entrada

---

[64] A.-M. M. Talbot, *Faith Healing in Late Byzantium. The Posthumous Miracles of the Patriarch Athanasios I of Constantinople by Theoktistos the Stoudite*, Brookline, Mass. 1983, pp. 84, vv. 18-35; p. 102, v. 10.

[65] Como en Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Vat. gr. 1613, sobre el cual cfr. J. F. Baldovin, «A Note on the Liturgical Processions in the Menologion of Basil II (Ms. Vat. Gr. 1613)», en Carr *et al.*, *Eulogema*, cit., pp. 25-39.



Figura 15. Dura Europos. –Casa cristiana – baptisterio, curacion del paralitico, pintura mural, principios del siglo III.

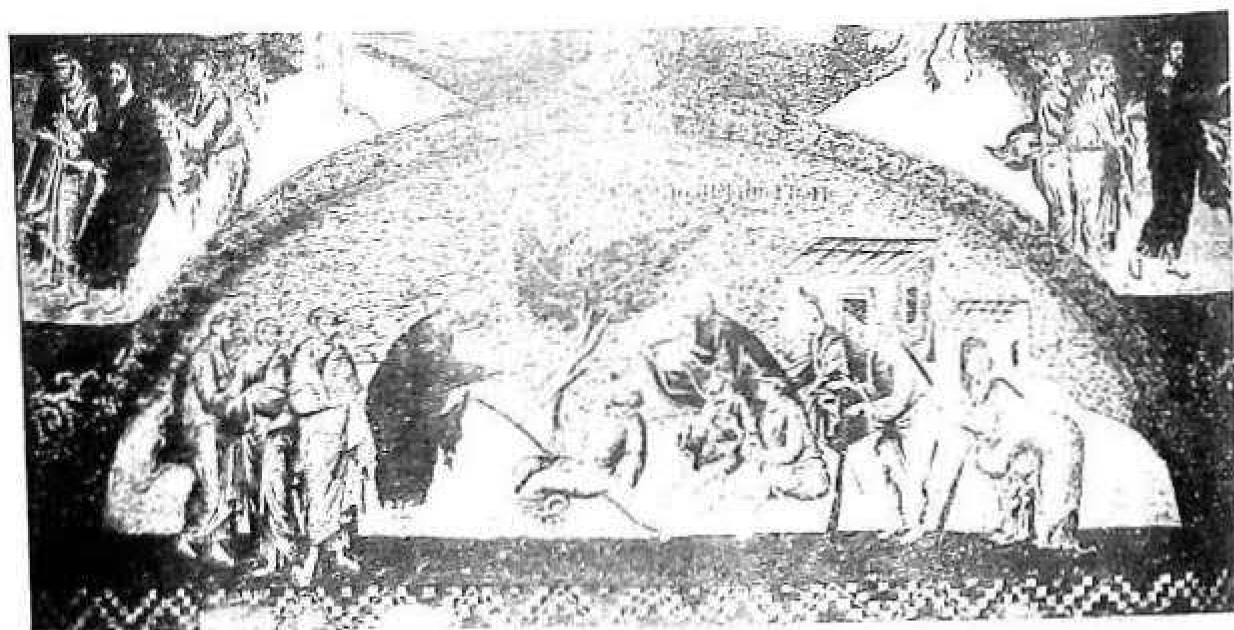


Figura 16. Estambul, iglesia de San Salvador de Chora (Kariye Camii), endonártex, Cristo curando a la multitud, mosaico, 1300-1320, detalle.

de reliquias en Constantinopla[66]. Solamente en época tardobizantina aparece un paisaje urbano a la manera del *Buen Gobierno* en Siena o de Memling: una pintura mural incom-

[66] K. G. Holum y G. Vikan, «The Trier Ivory, Adventus Ceremonial, and the Relics of St. Stephen», *Dumbarton Oaks Papers* 33 (1979), pp. 115-133.

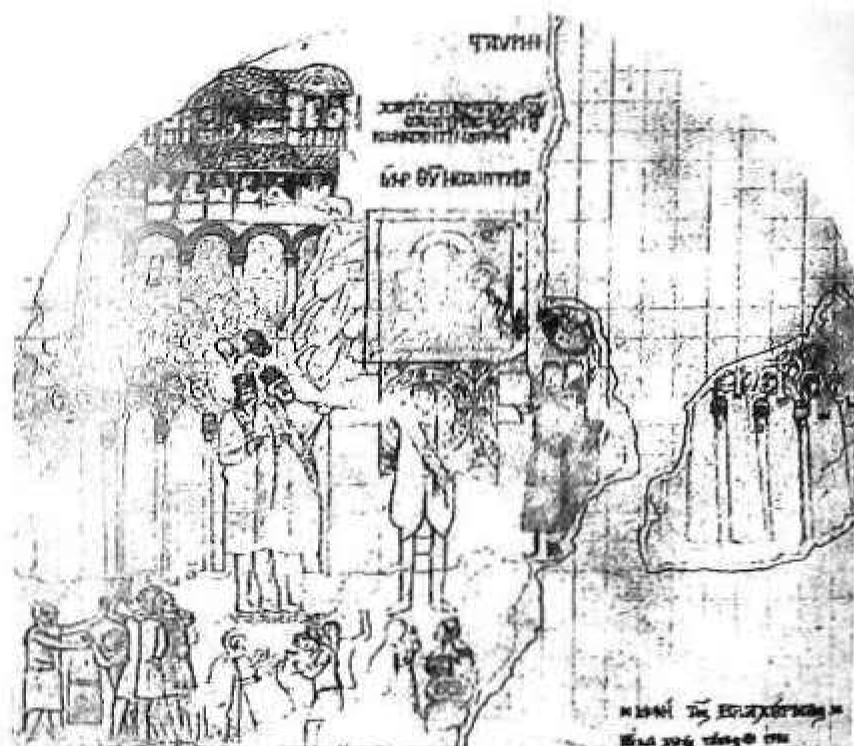


Figura 17. Arta (Grecia), monasterio de Blaquernas, nártex, procesión del icono de la Virgen *Hodighitria*, dibujo del fresco (1976), *ca.* 1250.

pleta en el monasterio de Blaquernas, cerca de Arta, dedicada a una procesión en honor del icono de la *Hodighitria*. En la pintura aparecen, entre otros, vendedores de comida y bebida, indiferentes a la llegada de la imagen a la que, por otra parte, debían la oportunidad de los lucrativos negocios que están haciendo (fig. 17).

Ofrendas a santos, conciudadanos y forasteros

El icono del fresco de Blaquernas está sostenido por un robusto portador seguido de una muchedumbre compuesta, según parece, prevalentemente por mujeres, y observado por figuras más pequeñas, situadas en el espacio privilegiado de una logia sobre la calle porticada. Este último detalle hace pensar en la Mese, la calle principal de Constantinopla, al igual que el portador de uniforme remite a una cofradía dedicada al culto de esta imagen. Gracias a un texto manuscrito, sabemos de la existencia de estas cofradías, o diaconados, dedicadas a estos cultos y, probablemente, celosas de la posesión de iconos especialmente preciosos[67]. Esta afiliación –todos los miembros vestían de rojo– reapare-

[67] J. Nesbitt y J. Wiita, «A Confraternity of the Comnenian Era», *Byzantinische Zeitschrift* LXVIII (1975), pp. 360-384.



Figura 18. Chipre (?), salterio, escena de la veneración de la Virgen *Hodighitria*, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1300.

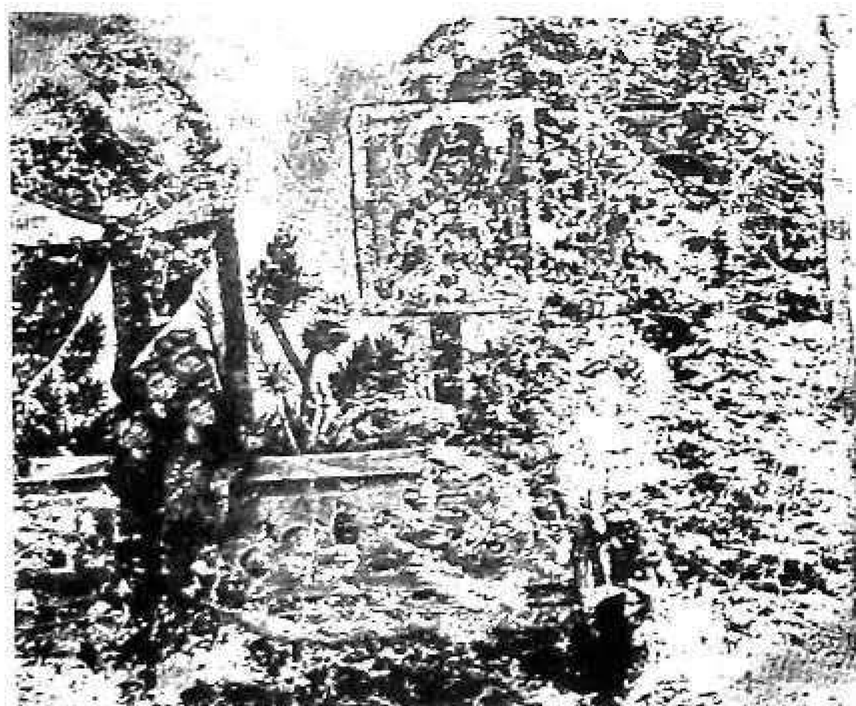


Figura 19. Chipre (?), salterio, escena de veneración de un icono de la Virgen, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1200.



Figura 20. Constantinopla (?), icono de san Juan Bautista con escenas de su vida, pintura sobre tabla, siglo XIII.

ce en una miniatura de un salterio de alrededor de 1300, en la que el objeto de su veneración se encuentra detrás de un enrejado en un ciborio de forma piramidal (fig. 18)[68]. La colocación implica un lugar de acceso limitado, parecido, quizá, al *hortus conclusus* que rodea a una imagen de la Madre de Dios[69], en un salterio más antiguo, alzada sobre un astil con la mirada dirigida a un grupo de devotos (fig. 19). El vivaz ambiente mediterráneo de esta escena no figura, extrañamente, en la mayor parte de las representaciones devocionales, que reproducen habitualmente a un único devoto (véase, por ejemplo, la fig. 10) o, como máximo, al donante y la consorte[70]. Sin embargo, debemos ser cautos a la hora de interpretar tal contenido como prueba de exclusión. Después de todo, muchas imágenes eran representaciones «por poderes», es decir, cuando el oferente no podía ser admitido en la presencia de los santos. Y en los iconos, como en el caso de otra que representa a san Juan Bautista, aunque ahora con escenas sacadas de su vida (fig. 20), la mirada no se dirige únicamente a Dios o a un santo suyo representante sino, más bien, al

[68] Sobre estos cultos, cfr. Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, cit., pp. 45-57.

[69] Este tipo de imagen, con el niño ante Cristo, se identifica a veces con el Nikopoios por analogía con el icono de la Virgen de San Marcos (fig. 20). Ninguno de los dos iconos lleva una inscripción que demuestre tal identificación.

[70] Escenas de devoción familiar son especialmente frecuentes en Chipre; cfr., entre otros, los retratos del fundador Juan Moutoullas y de la mujer Irene en el pedestal de la Panayia tou Moutoulla, pintados en 1280, iglesia en la que él colocó, probablemente, su icono (fig. 14).

observador de la pintura. Esta segunda imagen del Bautista está, claramente, destinada a ser expuesta públicamente y, de las tres inscripciones, la más larga se refiere a la salvación debida a quien la venera. Por eso, en lugar de un intercambio bilateral entre el devoto, que exterioriza su veneración, y el santo, que promete intercesión, nos encontramos en presencia de una relación triangular en la que los gestos de ambos personajes se dirigen a una tercera parte, de máxima importancia, constituida por el conjunto de los espectadores de esta ofrenda recíproca. La economía de la transacción no se diferencia, sustancialmente, de la ínsita a los edificios «con nombre» de las universidades estadounidenses, o en las bibliotecas o en las alas «dedicadas» de los hospitales; la generosidad del donante se exhibe, su nombre se escribe en la puerta a través de la cual entran los beneficiarios de su filantropía; los que transitan por los lugares adyacentes son testigos de la integridad de la transacción.

Las comunidades bizantinas se veían alentadas y reforzadas por gestos de ese tipo, pero la obra de arte seguía siendo el elemento central en las negociaciones que aquí conciernen. Era el vehículo gracias al cual el financiador encontraba posición en la comunidad[71] y, por lo tanto, una forma difundida de publicidad de sí mismo. Las imágenes de los santos permitían, además, la representación por poderes, o la presencia de una persona que, por un motivo u otro, no era admitida normalmente en las galerías de la decoración sagrada. Por eso, si bien las imágenes de las santas son raras, la de santa Calíope aparece en el *bema* (santuario) de la iglesia del siglo XIII de la Transfiguración de Pyrgi, en Eubea, a raíz de la intervención de la principal donante, Calliope Meledone, cuyo nombre se nos da a conocer en la base de una inscripción *in loco*[72]. Una astucia de ese tipo permitió a unos artistas cada más conscientes incluirse a sí mismos o, al menos, figuras de santos cuyas oraciones garantizarían la salvación. Una insólita pareja, san Miguel Confesor y Eutiquio, aparece en la tribuna de la Madre de Dios Peribleptos en Ocrida, pintada por Miguel Astrapas y Eutiquio en 1294-1295. La presencia de tales sustitutos de personas antes excluidas, por pertenencia de clase o de género, es mucho más interesante en cuanto que la estrategia que se utiliza es una ampliación de la estratagema ya usada con anterioridad por individuos que, aun eminentes, no solían estar representados en las obras que financiaban. Por lo tanto, la inscripción alrededor del anverso de la cruz relicario de Cortona, a la cual hemos aludido antes, nos informa de que se trata de la donación de un tal Esteban, tesorero de la Gran Iglesia de Constantinopla, al monasterio en el que había crecido; pero su participación se limita a la aparición de su homónimo, san Esteban, en la fila inferior de las figuras de pie.

El marfil de Cortona vuelve a ser el elemento central para entender los valores ligados a los objetos y la diferencia al respecto entre los bizantinos y nosotros. Hoy lo consideramos una obra de arte, mientras que, sin duda, en la época en la que Esteban lo donó, era el contenido, más que el continente, lo que era objeto de estima y apreciación. Esto resulta especialmente evidente en una carta de presentación, enviada por el patriarca Nicéforo I al papa León III, de la donación de un relicario áureo, en forma de cruz, con imágenes

[71] Cfr. también Cutler, *Visual Communities*, cit.

[72] S. E. J. Gerstel, «Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium», *Dumbarton Oaks Papers* 52 (1998), p. 93 y fig. 3.

nieladas y una tapa de cristal de roca. En el mensaje contenido en la carta, el patriarca expresa al destinatario su devoción en relación con las reliquias, que considera remedios para los sufrimientos del cuerpo y del alma[73]. Esta declaración respondía, por supuesto, a la finalidad de asegurar al papa que el alto prelado ortodoxo no tenía nada que ver con la iconoclastia que había sacudido recientemente a su Iglesia; pero en la perspectiva que aquí interesa, la carta corrobora la prioridad reservada a las cosas espirituales. Los documentos occidentales –inventarios redactados contra los robos– son los que, principalmente, nos informan de la disposición física e, implícitamente, del elevado valor económico de estos «envoltorios de dones». En esta documentación se recoge la lista de los objetos preciosos trasladados, en 1208, a la catedral de Halberstadt por su obispo Conrad von Krosigk, entregados, en palabras suyas, por el «emperador de Grecia [...] por otros príncipes, obispos y abades» o tomados en Tierra Santa[74]. A estos objetos pertenece la cabeza de Esteban, protomártir, recubierta de oro, plata y piedras preciosas, contenida en un ciborio de plata; la cabeza de Santiago el Menor, decorada de la misma manera; las tibias de los apóstoles Pedro, Bernabé y Mateo, y un brazo de santa Eufemia, todos dispuestos en recipientes de metales preciosos. No se ha conservado ninguna de estas piezas, pero nos podemos hacer una idea de su esplendor si tomamos en consideración la estauroteca hecha por orden de Basilio el Bastardo, ahora en Limburg an der Lahn, que es, al parecer, donación de un emperador (cfr. *infra*). La reliquia de la cruz está rodeada por ricos esmaltes policromos que representan los órdenes angélicos (fig. 21); a su vez, se cubre con una tapa en la que la Déesis (Cristo en el trono entre la Virgen y san Juan) figura rodeada de imágenes esmaltadas de los doce apóstoles (fig. 22). Cada una de ellas encierra otras reliquias y está montada en plata dorada, el mismo material que sirve de marco a las inscripciones con las que Basilio cuenta la historia del objeto[75].

En su conjunto, la estauroteca de Limburg, dada la suntuosidad de los materiales, es un objeto compuesto, concebido para garantizar que sus gloriosos contenidos tengan un lugar digno. Pero no es suficiente remontarse a la relación medieval entre fulgor físico y espiritual. De hecho, es más rentable considerar el «transformismo» implícito en este proceso. La reliquia se ha convertido en un icono, una imagen del esplendor celestial que promete; los iconos, en concreto los que presentan este tipo de incrustaciones, pueden convertirse en reliquias, una manifestación del extraordinario poder salvador que se considera que poseen. Aunque no se conozca casi nada de la acogida que se les dio en Occidente, debía de haber un consenso unánime sobre el hecho de que difícilmente existían ofrendas más preciosas. Esto resulta claro si se comparan objetos de tal esplendor con los presentes normales que se intercambiaban en Bizancio: productos de la tierra destinados a gratificar al destinatario o a propiciar sus favores. Como aclaran las cartas de presentación de tales presentes, se trataba, por lo general, de productos naturales, no manufactu-

[73] *PG*, vol. C, col. 181. Sobre este texto cfr., además, A. Kartsonis, «Protection against all Evil: Function, Use and Operation of Byzantine Historiated Phylacteries», *Byzantinische Forschungen* XX (1994), pp. 73-102, en concreto 79-80.

[74] B. Bischoff, *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse*, vol. I, Múnich, 1967, pp. 150-152.

[75] Sobre este objeto, cfr., más recientemente, N. P. Ševčenko, «The Limburg Staurothek and its Relics», en *Thymiama ste mneme tes Laskarinas Boura*, Atenas, 1994, pp. 289-294.

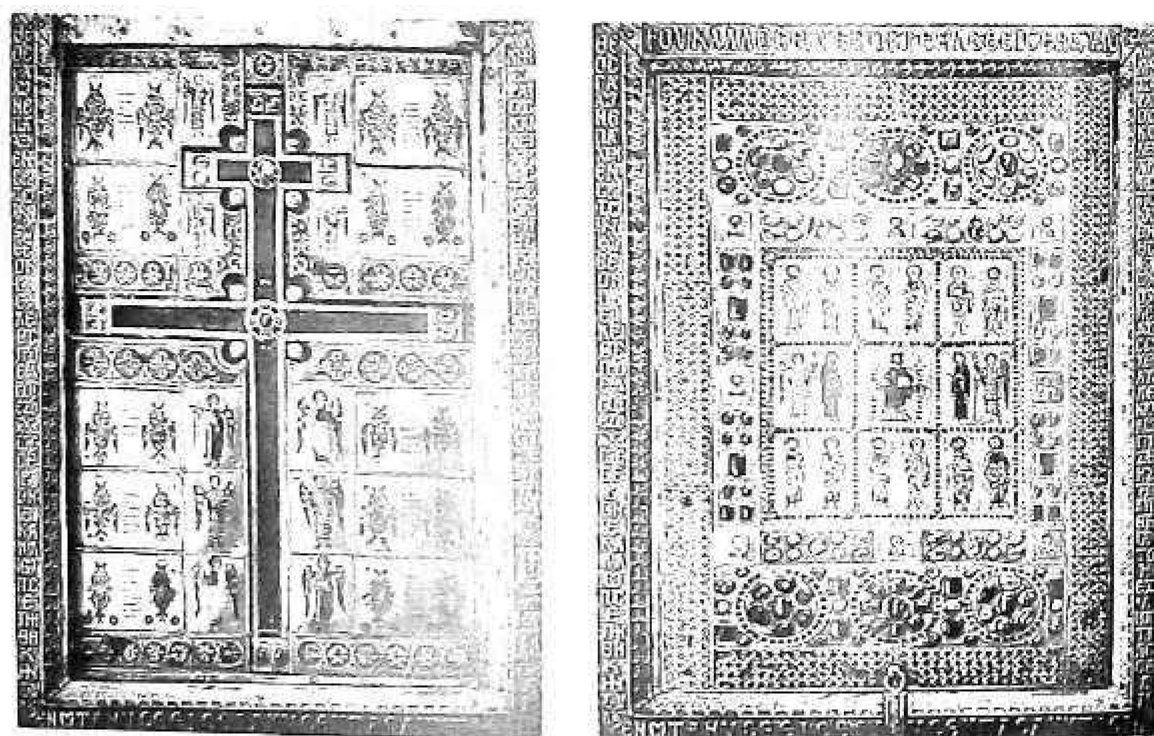


Figura 21. Constantinopla, relicario de la Vera Cruz llamado «Estauroteca de Limburg», interior y cubierta, plata dorada, esmalte y piedras preciosas, hacia 964-965.



Figura 22. Constantinopla, Sagrada Corona de Hungría (corona de san Esteban), plata dorada y esmalte, 1074-1077.

rados: frutas, verduras, pescados, carne de todo tipo (fresca, seca, ahumada), vino, queso[76]. Y no hace falta creer que se vinculaban sólo a los pobres; a menudo, eran incluso de eclesiásticos y de hombres de cultura de rango elevado. Constantino VII agradeció la lechuga que le había mandado el metropolitano de Cízico y, al menos en una ocasión, el obispo de Parnaso[77] le regaló mantequilla al filósofo Miguel Psello. Objetos de este tipo no tenían tiempo de transformarse; consumidos en poco tiempo, no tenían ni el poder ni el lustre que permitía a los presentes hechos a mano entrar y salir del reino de las mercancías.

Tal cambio de estatus no venía determinado tanto por el valor inherente a ellos, como por la vida que seguían una vez creados. Esto vale también para los objetos enviados con fines diplomáticos, por una parte, o religiosos o laicos, por otra. En el ámbito del primer grupo podemos considerar la vestimenta ofrecida a la Madre de Dios por la «augusta» Ana, mujer encinta de Juan Arbantenos, figura de segundo plano del clan de los Comnenos. Tenemos noticia de ello sólo porque Nicolás Callicle, médico de la familia imperial y poeta, escribió un epigrama sobre esa indumentaria definiéndola, en términos arcaicos, como un peplo purpúreo entretejido de oro[78]. El epigrama alude además a la súplica de la donante: que la Virgen cure al marido doliente y vele su embarazo hasta el nacimiento de un hijo sano y fuerte. La atención a la súplica es, por supuesto, el motivo de la ofrenda de Ana de este suntuoso *exvoto*. Es probable que la ostentosa indumentaria fuera obra de algún maestro tejedor de Constantinopla; en cualquier caso, ésta no era tanto la razón de su áurea como el hecho de que la Virgen la había aceptado a cambio de dos intervenciones suyas decisivas. Esto demostraba el paso del reino material al sagrado.

Análogamente, presentes enviados al extranjero, como la espléndida diadema de oro, ricamente esmaltada, conocida con el nombre de «Sagrada Corona de Hungría» (fig. 22), debían la propia fama no tanto a los materiales o a la habilidad de su artífice, como a los mensajes que difundían y al modo en el que se interpretaban. Podemos considerar que Géza I, el rey de Hungría, que está representado sin aureola pero en el mismo nivel que el hijo del emperador, llevara la corona en ocasiones ceremoniales. Pero la inscripción griega –«Pistos krales Tourkias» («rey fiel a los turcos [*scilicet* Hungría]»– anuncia tanto su fidelidad a Dios como a Miguel VII, que figura en un nivel superior con un nimbo tan grande como los de Cristo y los arcángeles. La corona afirma, por lo tanto, el reconocimiento de la soberanía superior del emperador, mientras que la fidelidad del rey es comparada con su fe religiosa. El contenido iconográfico de la insignia se lleva a cabo en el uso al que estaba destinada. No todos los presentes diplomáticos eran manufacturados, y muchos –entre ellos, maderas preciosas, perfumes, víveres– no entraban dentro de los límites de lo que nosotros consideramos el campo del arte; al igual que los regalos intercambiados entre hombres de Iglesia y escritores, pertenecían al mundo natural. Constantino IX envió a al-Mustansir en el Cairo un auténtico aviario. La fuente árabe contemporánea de la que sacamos la información enumera perdices blancas, pavos reales blancos, garzas blan-

[76] A. Karpozelos, «Realia in Byzantine Epistolography, x-xii C.», *Byzantinische Zeitschrift* LXXVII (1984), pp. 20-37.

[77] *Ibid.*, pp. 21, 26.

[78] Nicola Callicle, *Carmi*, ed. R. Romano, Nápoles, 1980, n. 26, pp. 104-105.

cas y nada menos que estorninos blancos[79], presente del que se nos escapará el verdadero significado si no recordamos que el blanco era el color dinástico de los califa fatimíes. Además, hay que recordar que bizantinos y musulmanes distinguían entre objetos hechos a mano y objetos divinos, y que consideraban las creaciones botánicas y zoológicas de Dios como bienes puestos en el mundo para el uso y deleite de los seres humanos. También en este caso, lo que en última instancia establecía el significado era, evidentemente, el contexto en el que se recibían tales objetos y el uso al que eran destinados, no el lugar de origen ni el valor estético.

Transición de los objetos: reparaciones y reutilizaciones

La mortalidad que, inevitablemente, afectaba a las cosas de este mundo –jirafas, árboles de aloe y similares– que pasaban de un soberano mediterráneo a otro, se considera inoperante en el caso de los productos artesanales y de taller. *Ars longa, vita brevis*, dice el proverbio. Sin embargo, basta con hacer una rápida comparación entre el número de cosas registradas en los inventarios medievales y las listas de las donaciones para echar por tierra esta idea inconsistente. Al igual que las cosas vivientes, los objetos se consumen y mueren, y la consunción subyace a este ensayo. Sin consunción no existiría el concepto de valor, y el valor de las cosas es, obviamente, la razón de su atractivo.

Los documentos bizantinos hablan, por ejemplo, de iconos muy estimados que, convertidos en objeto de donación, inducen a la construcción de iglesias. En el registro del patriarcado de Constantinopla está documentado el caso de una imagen de la *Hodighitria* y de una parcela de un terrateniente, situada en el Peloponeso, heredadas conjuntamente por una monja, Eufrosine Marina, y por el obispo de Kernitza. Las dos partes acordaron la división del rédito generado por el legado. Pero la monja se adueñó del icono e hizo edificar una iglesia para alojarlo; iniciativa comprensiblemente recurrida por el obispo, quien procuró el apoyo del metropolitano de Patras. Éste quitó el icono del control de Eufrosine que, a su vez, recurrió al sínodo. Para poner fin a la compleja lid, las autoridades eclesiásticas decidieron que la tabla tenía que ser restituida a la iglesia construida expresamente por Eufrosine, pero ésta tendría que repartir con el obispo las ganancias producidas por el icono y la tierra circundante al edificio[80]. Los detalles de esta contienda son importantes porque revelan las disputas que podían desencadenarse alrededor de cualquier cosa aneja a la fe. Los objetos sagrados podían dividirse por disposición del tribunal[81] o sobre una base teológica. Ochocientos años antes, el emperador Justino II, con intención de trasladar de

[79] La traducción inglesa del original árabe *(Kitab al-hadāyā wa al-Tuhaf)* es de G. H. Al-Qaddūmī, *Book of Gifts and Treasures*, Cambridge Mass., 1996, § 85, p. 110. Para la relación entre este texto y la utilización con fines diplomáticos de los objetos, cfr. A. Cutler, «Les échanges de dons entre Byzance et l'Islam», *Journal des Savants* (enero-junio, 1996), pp. 51-66.

[80] H. Hunger y O. Kresten (eds.), *Das Register des Patriarchats von Konstantinopel*, vol. I, *Giovanni Mantoullas*, Viena, 1981, n. 35 (abril 1316), pp. 275-279.

[81] Sobre el caso de un icono de la Madre de Dios cuya propiedad fue subdividida en tres por una sentencia de 1401, cfr. F. Miklosich y J. Müller (eds.), *Acta patriarchatus Constantinopolitani MCCCXV-MCDII (1862)*, vol. II, Aalen, 1968, n. DCLVIII, pp. 513-515.

Apamea a Constantinopla un fragmento de la Cruz, propuso a los enojados apameos, como acuerdo razonable, dividir la reliquia en dos partes, al ser Dios invisible[82].

Estas decisiones de carácter legal y doctrinal concernían a iconos y reliquias famosas en la época y, como hemos visto, de valor considerable. Una amenaza mucho mayor para los iconos ordinarios era la constituida por los usos a los que eran sometidos, y por la vida que se les obligaba a llevar. No sabemos bien cuántas imágenes fueron destruidas por la iconoclastia, pero estamos aún menos informados del número de las que fueron víctimas del deterioro cotidiano. Es un dato que podemos deducir, por vía negativa, de los textos que prescribían la reparación[83] o la eliminación, auspiciada incluso por algunos iconófilos, en cuanto que un icono dañado pierde el parecido con el modelo[84]. La «restauración», se trate de un icono bizantino, como la gran imagen de Cristo del monte Sinaí, realizada en el siglo VI y pintada de nuevo algunos siglos después[85], o del techo de la Sixtina, es un intento de remediar los efectos del transcurrir del tiempo en estas superficies; efectos más bien desatendidos en la documentación griega de época medieval[86]. Pero el uso, al igual que el tiempo, exigía su elevada contribución. Resplandecientes cubiertas de libros, como las de los pocos ejemplares cubiertos de piedras preciosas que se han conservado del siglo X, se usaban para embellecer el «Gran Triclinio» en el palacio Magnaura, sede de la coronación de varios emperadores, para ser después trasladadas, junto con las coronas y «cruces y evangelios de oro incrustados de piedras preciosas», a los soportales de Santa Sofía cuando los embajadores eran allí convocados[87].

La documentación relativa a las pérdidas causadas por el uso devocional es más copiosa. Las producciones más modestas, consumidas como consecuencia de la veneración cotidiana, han desaparecido; pero objetos suntuosos, como el enorme icono de la Crucifixión del Wittelsbacher Ausgleichsfond, prueban los daños fruto de los repetidos tocamientos y besos. Conservado probablemente por su alto valor material –fue realizado con una de las más grandes láminas de oro jamás usada en Bizancio–, el icono perdió la mayor parte del esmalte, que después se sustituyó con cera pintada, en especial la parte correspondiente a la cabeza y al torso de Cristo[88]. Es poco probable que estas pérdidas se verificaran duran-

---

[82] R. C. Blockley (ed.), *The History of Menander the Guardsman*, Liverpool, 1985, fragmento 17, pp. 154, v. 12, y 156, v. 29.

[83] Isaac Comneno Sebastocrátor, autor del *typicon* de la Kosmosoteira, dispuso volver a montar sobre tablas de olmo iconos en mosaico dañados; cfr. L. Petit, «Typikon du monastère de la Kosmosoteira près d'Aenos [1152]», *Izvestija russkogo arheologičeskogo instituta* XIII (1908), p. 71.

[84] Cfr. Leoncio de Nápoles, «Contra Judaeos», *PG*, vol. XCIII, col. 1597C; Juan Damasceno, *Imagines*, libro II, cap. I, § 9, en B. Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, vol. III, Berlín/Nueva York, 1975, p. 118.

[85] R. Cormack, *Byzantine Art*, Oxford, 2000, pp. 201-202.

[86] Es una excepción la relación del autor del Reglamento, del siglo XII, del monasterio de San Juan el Precursor de Phoberos. Cuenta haber descubierto un icono del «más grande de los profetas», o sea, del Bautista, pintado por Lázaro en el siglo IX, reducido a un vago lineamento del personaje. «Confiado a pintores experimentados, ahora resplandece con su imagen más nítida.» Cfr. J. P. Thomas y A. C. Hero (eds.), *Byzantine Monastic Foundation*, cit., pp. 886-887.

[87] Constantino VII Porfirogeneta, *De Ceremoniis Aulae Byzantinae*, ed. J. J. Reiske, vol. I, Bonn, 1829, p. 571, vv. 11-16; p. 576, v. 16; p. 591, v. 22; p. 592, v. 1.

[88] D. Buckton, «Byzantine Enamels in Bavaria», *Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte* II (2000), pp. 96-97.

te el largo periodo en que la obra formó parte de una colección principesca y, mucho menos, durante el breve periodo de exposición en la Schatzkammer de la Residenz de Múnich. Los daños demuestran, más bien, el uso que se hizo de ellos en época medieval y la contrapartida que los objetos pagan cuando deben vérselas con quien, presa del entusiasmo religioso, apenas se preocupa de su conservación.

Algunos objetos hechos con metales preciosos fueron dañados sin darse cuenta durante la práctica litúrgica; otros fueron destruidos intencionadamente. En época de crisis militar, las láminas de oro y de plata, al igual que los candelabros de las iglesias de Constantinopla, se fundieron para acuñar monedas con las que pagar a las tropas[89]. Por lo que se cuenta, otros recipientes preciosos acabaron transformados en collares y ornamentos varios para trajes imperiales[90]. No se consideró necesario explicar comportamientos similares, como hizo la Federal Reserve Bank de Nueva York cuando, en 1959, «purificó» lingotes de oro nazis, por valor de veintitrés millones de dólares, eliminando las esvásticas grabadas[91]. Se intuye que algunos emperadores actuaron de manera todavía más injustificada que la vituperada delincuencia urbana, que saqueó las casas de los ricos. Cuando «el pueblo» saqueó la casa de un sirio acaudalado en los primeros años del siglo VI, al menos creía que Marinus, propietario de una enorme colección de plata, había propuesto a las autoridades un añadido inaceptable a un pasaje de la liturgia[92].

En la memoria colectiva bizantina, estos hechos fueron eclipsados por las atrocidades cometidas por los cruzados con motivo de la conquista de Constantinopla, en 1204. No es necesario dar por buenas las calumnias de Constantino Stilbes, según el cual los latinos habían pisoteado y hecho añicos con sus hachas de guerra los iconos, y los habían utilizado como madera para el fuego o paja en las cuadras[93]. Pero es posible que Silvestre Siropulo, que participó en el Concilio de Ferrara-Florencia en 1438-1439, convocado para promover la unión entre las Iglesias oriental y occidental, no se aleje mucho de la verdad cuando habla de *rhipidia* ortodoxos (abanicos de plata para uso litúrgico) transformados en candelabros. Y es muy posible que dijera la verdad al afirmar que reconocía ciertos esmaltes sacados del monasterio del Pantocrátor y reutilizados (y todavía bien visibles) en la *Pala d'Oro* en San Marcos, en Venecia[94].

En cualquier caso, los objetos no tenían necesariamente que sufrir un saqueo para que fueran destinados a otros usos. La tabla conocida como *Hagiosoritissa*, ahora en Freising (fig. 23), enriquecida alrededor de 1250 por un tal Manuel Disipatos, cuyo nombre figura en una larga inscripción en el marco, había iniciado su carrera como icono comneno. Y esta intervención, realizada alrededor de mediados del siglo XIII, tampoco supondría el último estadio de su historia. Una inscripción latina registra una donación a

[89] Como ordenó Heraclio en 621-622, cuando se puso en campaña contra los persas; cfr. Teófanes el Confesor, *Chronographia*, ed. C. de Boor, vol. I, Leipzig, 1883, p. 302, v. 34, y p. 303, v. 3.

[90] Van Dieten (ed.), *Nicetae*, cit., p. 243.

[91] *The New York Times*, 2 de noviembre de 1997, sección 1, p. 15.

[92] Juan Malala, *Chronographia*, cit., libro XVI, cap. XIX, p. 407.

[93] Cfr. J. Darrouzès, «Le mémoire de Constantin Stilbès contre les Latins», *Revue des études byzantines* XXI (1936), pp. 50-100, en concreto 83-84.

[94] V. Laurent, *Les «mémoires» du Grand Ecclésiarque de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le Concile de Florence (1438-1439)*, París, 1971, pp. 188, 223-225.



Figura 23. Bizancio, icono de la Virgen *Hagiosoritissa*, pintura sobre tabla, primera mitad del siglo XIII.

Gian Galeazzo Visconti, duque de Milán (1395-1402), de la «Virgen de las vírgenes, de la mano de san Lucas, recibida por el emperador del Este». Más probablemente, la tabla fue renovada y enviada a Occidente por orden de Manuel II Paleólogo (1391-1421), en busca de ayuda para su capital asediada[95]. Las sucesivas transformaciones por las que pasa una obra célebre son todavía más evidentes en el caso de la estauroteca de Limburg an der Lahm, de la que hemos hablado en el epígrafe anterior (fig. 21). La inscripción recorre retrospectivamente su historia hasta 945-949, años en los que Constantino VII y Romano II se ocuparon de la decoración de esta reliquia de la cruz, gracias a la cual habían podido «aplastar la temeridad de los bárbaros». Basilio el Bastardo, que tomó posesión poco después del 963, incrementó los poderes del objeto introduciendo otras reliquias de la Pasión, de la Madre de Dios y algún cabello del Bautista, elementos contenidos en compartimentos debajo de las imágenes de serafines y querubines. El resultado de la intervención fue tan espléndido que, en su inscripción, Basilio osó comparar su belleza con la de Cristo muerto en la cruz, después del largo y complejo proceso de embellecimiento.

Estos procesos los podemos definir tranquilamente como una evolución suave, pero en el caso de otros objetos se trató de alteraciones brutales, tan toscas que llegaron a cambiar el nombre del emperador en un mosaico de Santa Sofía a raíz del nuevo matrimonio

[95] R. Baumstark (ed.), *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen*, catálogo de la exposición (Múnich, 20 de octubre 1998-14 febrero de 1999), Múnich, 1998, n. 84 (M. Restle).



Figura 24. Estambul, iglesia de Santa Sofía, muro oriental de la galería sur, Cristo entre el emperador Constantino IX y la emperatriz Zoé, 1028-1042.

de Zoé (intervención visible todavía hoy; fig. 24), o tan minuciosas como remodelar los rasgos de Miguel VII en una ostentosa copia de las *Homilías* de Juan Crisóstomo (París, Bibliothèque nacional de Francia, ms. Coislin 79) para representar a su sucesor[96]. Transformaciones más drásticas tuvieron lugar cuando el monasterio constantinopolitano de Maroule pasó de ser una institución monástica femenina a masculina. Un documento de 1341 describe la manera en la que imágenes de las santas fueron repintadas para transformarlas en santos[97]. Si estas intervenciones pueden tener sentido desde un punto de vista pragmático, no hace falta pensar que la economía fuera la única motivación de las «reconstrucciones». La suma de reliquias más antiguas a la estauroteca de Limburg es también una sobreposición de nuevos significantes. Un ejemplo todavía más evidente de enriquecimiento de significado lo ofrece la restauración de un viejo edificio en desuso, como la rotonda edificada por Constantino el Grande para alojar las reliquias de los apóstoles. En esta estructura circular habían estado alojadas las tumbas imperiales, desde la del fundador hasta la de Anastasio (muerto en el 518), año en que se cerró porque el espacio disponible se había agotado. Justiniano I hizo construir la iglesia adyacente, de planta cruciforme, dedicada a los Santos Apóstoles para que sirviera de tumba para él y para sus sucesores. Pero durante el reinado de Basilio I, o bien a su muerte en el 886, el mausoleo más antiguo fue reabierto para acoger, junto a las suyos, los restos mortales de la mayor parte de

---

[96] Para un relato más detallado de este proceso y relativa ilustración, cfr. A. Cutler y J.-M. Spieser, *Byzance médiévale, 700-1204*, París, 1996, pp. 333-338 y fig. 268.

[97] Hunger y Kresten *et al.* (eds.), *Das Register*, cit., vol. II, Viena, 1995, p. 278.



Figura 25. Estambul, iglesia de San Salvador de Chora (Kariye Camii), endonártex, Déesis con Isaac Comneno Sebastocrátor y la monja Melania, mosaico, 1185-1195.

los otros miembros pertenecientes a la dinastía macedónica[98]. Durante este periodo, los emperadores incensaban los sarcófagos de Constantino y de sus sucesores, al igual que los de Basilio I y los de sus descendientes, como si se tratara de la misma familia.

La afirmación política que se ratifica con este ritual es transparente y se explicita de manera típicamente bizantina: la autoridad vigente está legitimada por la asociación con nombres y destinos históricos de quienes han ejercido antes esta autoridad. Pero tales usos del pasado no estaban limitados a la esfera imperial ni a la más estrictamente política. A los difuntos poderosos, a quienes mostrar el debido respeto puede proporcionar beneficios en el presente, se los conmemora en centenares de inscripciones fundacionales y, en el terreno artístico, en monumentos, como la iglesia de Chora, construida a lo largo de los siglos XI y XII, y ampliada y modificada después por Teodoro Metoquita en el segundo decenio del XIV[99]. Sin embargo, aquí nos interesa el cambio más importante introducido por este «segundo fundador», primer ministro de Andrónico II, que consiste en el añadido de un nártex en el lado oeste del viejo santuario y, en particular, en la arquería situada inmediatamente a la derecha de los fieles en el momento de desplazarse entre las partes más interiores de estos dos espacios. En efecto, tanto los fieles como el visitante actual no pueden por menos que observar el enorme mosaico realizado por Teodoro en el muro oriental (fig. 25). Se trata de una especie de Déesis, representación

---

[98] P. Grierson, «The Tombs and Obits of the Byzantine Emperors (337-1042)», *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), pp. 1-60, en concreto 21-23.

[99] Para la historia del monasterio, cfr. R. G. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington DC, 1987.

en la que, como sabemos, María (y normalmente el Bautista) interceden ante Cristo en favor de la persona que ha garantizado los fondos para realizar la obra. Pero aquí Teodoro, en vez de incluir la propia imagen en actitud de súplica a los pies de las figuras –está representado así en otra parte del nártex–, hace representar a Isaac Comneno, a quien se debía la primera ampliación de la iglesia a principios del siglo XII, y a la monja Melania, otra benefactora. Interpretar la presencia de estos personajes como la de simples intercesores a favor de su alma parece algo limitado. Como en el caso del mausoleo constantiniano, se venera a los difuntos a cambio de su posible intervención a favor de los vivos. Ciertamente, Teodoro Metoquita pensaba en el propio destino eterno cuando encargó el mosaico y, probablemente, su intención era la de encontrar sepultura en la iglesia (aunque su tumba no ha sido encontrada), pero tanto el encargo de la obra como la esperanza de salvación fueron, obviamente, concebidos en el transcurso de su vida terrenal, considerando que la historia es un traje que va recortándose con gran circunspección para hacerlo a medida de las exigencias del presente.

Recortar no es sólo una manera de hablar cuando se trata de *spolia:* viejos elementos arquitectónicos adaptados a un nuevo uso. En el caso de Chora y de un gran número de iglesias[100], los revestimientos de los muros a menudo están constituidos por columnas truncadas, pero la concepción de sus fundadores, que practicaban el canibalismo arquitectónico bajo la enseña del ahorro, pone en evidencia los aspectos menos importantes de esta práctica. En efecto, columnas, placas y mármoles ornamentales parecen provenir, según contratos de la época, de las colonias venecianas en Levante[101], y no hay duda de que estos fragmentos de iglesias antiguas y de basílicas paleocristianas fueron fuente de opulentos beneficios para quien los exportaba a Occidente. Pero el comportamiento de Teodoro Metoquita, y de personajes como él, no era el de simple estafa de la que tanto se habla en los documentos de la Tardoantigüedad[102]. Por lo menos hasta que los acontecimientos políticos no le llevaron a abandonar su cargo (con el consiguiente retiro en Chora), no tuvo realmente problema de fondos ni, por lo tanto, la necesidad de recurrir a prácticas para economizar, como la de sumergir las teselas en pigmentos, como se puede verificar en otros edificios[103]. Por el contrario, es probable que anhelara la continuidad; una iglesia que, como relataban las crónicas y los bizantinos podían leer, evocara la historia y la uniera al presente. Y aunque se haya sostenido que no existe testimonio de tal actitud por su parte el saqueo de edificios antiguos y lo que, desde nuestro punto de vista, llamamos reutilización de sus partes, fue un elemento tan característico de las intervenciones constructivas de cierto refinamiento, que la simple orden de erigir una espléndida estructura podía ser más que suficiente para iniciar un nuevo ciclo de desmembración de monumentos. Pero, tal vez, es el concepto mismo de reutilización el que

---

[100] Para una intervención análoga en otra iglesia, cfr. Striker y Kuban, *Kalenderhane in Istanbul*, cit., p. 118.

[101] A. E. Laiou, «Venice as a Centre of Trade and of Artistic Production in the Thirteenth Century», en H. Belting (ed.), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Bolonia, 1982, pp. 15-16.

[102] Sobre el obispo de Éfeso, destituido de su cargo en el Quattrocento por haber quitado las columnas de una iglesia para usarlas en su comedor y los mármoles de un baptisterio para utilizarlos en su baño, cfr. C. Foss, *Ephesus after Antiquity. A Late Antique, Byzantine and Turkish City*, Cambridge, Mass., ^{2}1979, p. 52.

[103] Cutler, *The Industries of Art*, cit.

constituye un marco de referencia insuficiente para comprender las intervenciones creativas medievales relacionadas con objetos y edificios más antiguos. Si el intento de continuidad con el pasado –para «reconstituir una filiación», según las palabras de Pierre Nora[104]– fue la auténtica matriz de la financiación de objetos artísticos en época medieval, se deduce que las preocupaciones ligadas al presente eran una motivación al menos tan importante como la decisión de usar elementos más antiguos. En otras palabras, los financiadores –y, por supuesto, los artífices dependientes de ellos– pensaban más en la *utilización* que en la reutilización[105]. Estamos tan acostumbrados a emplear la categoría historicista de reutilización que descuidamos el clima mental en el que las obras de arte ven la luz, la atmósfera en la que la pasión por lo que es (o puede devenir) aquí y ahora engloba hipotéticas preocupaciones en relación con el pasado y con expectativas futuras. Esta descripción, revisada y corregida, de las razones que rigen la creación, no tendría que parecer escandalosa, sobre todo a los historiadores, porque cuando leemos un libro, por muy remoto que sea el contenido, la motivación para leerlo y el esfuerzo necesario para hacerlo son hechos actuales, fenómenos del presente. Análogas son las decisiones de crear algo. Una vez realizadas, las cosas siguen su camino. Como hemos visto, pueden ser compradas, vendidas, cambiadas, apreciadas, dañadas, reparadas, rehechas, destruidas. Cada uno de esos momentos forma parte de su ciclo vital. Momentos en los que interactúan con quien las adquiere, las aprecia, etc.; en los que adquieren una sociabilidad que, normalmente, no estamos dispuestos a reconocer como atributo de los objetos.

---

[104] P. Nora, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations* XXVI (1989), pp. 7-25, en concreto 16.

[105] He profundizado este aspecto en A. Cutler, «Reuse or Use? Theoretical and Practical Attitudes toward Objects in the Early Middle Ages», en *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, Settimane di studio del cisam, XLVI, Spoleto, 1999, II, pp. 1.055-1.083.

10

«Leer» las miniaturas medievales

Giulia Orofino

La miniatura vista «desde el lado del espectador»

Para Alain de Lille, el mundo entero es un libro ilustrado para descifrar y en el que reflejarse[1]. Dejando aparte las metáforas, ¿quién, cómo y cuándo ha mirado realmente las imágenes de los códices medievales?

En un manuscrito, la decoración se concibe en función del espectador: orienta la lectura, aclara, amplía o enriquece el estilo del texto, favorece la memorización, estimula la fantasía, deleita los ojos, emociona al espíritu. Quizá, más que el comitente o el artista, es el lector el que configura la imagen. Sin embargo, estudiar las miniaturas «desde el lado del observador», reconstruir las formas y las circunstancias de la recepción, los sistemas de las expectativas y de las respuestas, los hábitos perceptivos y las capacidades de decodificación de los públicos, no es empresa fácil; los testimonios de los contemporáneos sobre las funciones de las ilustraciones son pocas y, sólo raramente y de manera hipotética, nos podemos remontar a la identidad concreta de los destinatarios, entendidos como individuos y grupos sociales. En el curso de los siglos, los manuscritos pasan entre las manos y ante los ojos de nuevos lectores; cambian las modalidades de encuentro con los libros y sus aparatos decorativos; el tiempo estratifica los significados de las imágenes con drásticas desviaciones respecto de aquellos previstos, incluso cuanto éstos, al estar ligados a la esfera de lo sagrado, podrían parecer inmutables.

Tiempos, lugares y prácticas de lectura de las imágenes

En el retrato de León X, pintado por Rafael alrededor de 1518 (Florencia, Galleria degli Uffizi; fig. I), el pontífice acaba de apartar la mirada de un precioso códice miniado.

[1] Alain de Lille, *Rhythmus de incarnatione Christi*, en J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series latina* (de ahora en adelante *PL*), vol. CCX, París, 1844-1864, col. 579: «Omnis mundi creatura, / Quasi liber et pictura / Nobis est, et speculum».

El ambiente –tal vez una sala de la Biblioteca Vaticana de la que se reconocen al fondo algunos detalles arquitectónicos[2]–, la lupa montada en oro, que León sujeta en la mano izquierda, y la campanilla de plata cincelada con la borla del cordón de seda y oro, puesta al lado del códice sobre la tela de terciopelo rojo que cubre la mesa, evocan una atmósfera de coleccionismo refinado[3], confirmada por la descripción vasariana: «Hay un libro de pergamino miniado, que más vivo parece que lo vivo, y una campanilla de plata trabajada, que es imposible decir lo bonita que es»[4]. El libro se ha identificado con la *Biblia Hamilton* (Berlín, Kupferstichkabinet, ms 78 E 3), realizada en el taller napolitano de Cristoforo Orimina, a mediados del siglo XIV[5], para el papa Clemente VI; ojos igual de aristocráticos que los de León X, capaces de apreciar el extraordinario nivel artístico del códice se posaron, sin embargo, en las miniaturas con un propósito que no se reduce a la pura admiración estética. Durante toda la Edad Media, los libros que custodiaban la Palabra de Dios se consideraban, sobre todo, objetos de devoción y de culto. En la pintura de Rafael, la *Biblia Hamilton* está abierta en el *incipit* del Evangelio de Juan: «En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios [...] Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros» (Juan 1, 1-14). Hojear las páginas de una Biblia ilustrada significaba tocar la Palabra que se hace carne en la piel del pergamino, ver el Verbo que habita en la escritura y se materializa en las imágenes, y que los mismos miniaturistas, a menudo, representaron literalmente encerrado entre las tapas de encuadernación de un códice como en un bastidor[6].

La *Biblia Hamilton* tiene un formato medio-grande (37,5 x 26,5 cm); las miniaturas ocupan casi toda la página y presentan un buen grado de legibilidad, incluso sin la ayuda de la lupa de *connaisseur* de León X; se remonta a una época en la que ya se ha consolidado la lectura privada y silenciosa[7], y no es un libro litúrgico; por lo tanto, sus tiempos de

---

[2] G. B. Crowe y R. Cavalcaselle, *La sua vita e le sue opere*, III, Florencia, 1884-1891, p. 127.

[3] T. Verdon, «La parola incarnata. I contesti d'uso dei libri liturgici miniati», en G. Canova Mariani y P. Ferraro Vettore (ed.), *Calligrafia di Dio. La miniatura celebra la parola*, catálogo de la exposición (Praglia, 17 de abril-17 de julio de 1999), Módena 1999, pp. 35-42, en concreto p. 35.

[4] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [1906], con nuevas anotaciones y comentarios de G. Milanesi, vol. IV, Florencia, 1981, p. 352.

[5] «Zimelien. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin», catálogo de la exposición (Berlín, 13 de diciembre de 1975-1 de febrero de 1976), Wiesbaden, 1975, ficha núm. 48, pp. 68-69. B. F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, Londres 1985, pp. 12-13. Sobre la *Biblia Hamilton* véase A. Perriccioli Saggese, «Modelli giotteschi nella miniatura napoletana del Trecento», en A. C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: i modelli. Atti del convegno internazionale di studi* (Parma, 27 de septiembre-1 octubre de 1999), Milán, 2002, pp. 661-667. Para una identificación diferente véanse M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto, «Raffaello e le arti minori», en M. Fagiolo y M. L. Madonna (ed.), *Raffaello e l'Europa. Atti del IV corso internazionale di alta cultura*, Roma, 1999, pp. 355-372, en concreto p. 363; F. P. di Teodoro, *Ritratto di Leone X di Raffaello Sanzio*, Milán, 1998, pp. 60-67.

[6] M. Camille, «Visual Signs of the Sacred Page: Books in the "Bible moralisée"», *Word & Image* V, 1 (1989), pp. 111-130, en concreto p. 114, figs. 3-4.

[7] P. Saenger, «Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society», *Viator* XIII (1982), pp. 367-414; *id.*, «Manières de lire médiévales», en R. Chartier y H.-J. Martin (eds.), *Histoire de l'édition française*, vol. I: *Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle*, Poitiers, 1989[2], pp. 147-161; *id.*, «Leggere nel tardo Medioevo», en G. Cavallo y R. Chartier (ed.), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Bari, 1998, pp. 117-154 [ed. cast.: *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998].



Figura 1. Rafael, *Retrato de León X con los cardenales Julio de Medicis y Luigi de'Rossi*, óleo sobre tabla, *ca.* 1518

consulta no son forzados, sino que dependen de la voluntad del poseedor, que puede organizarlos de manera autónoma, decidiendo en primera persona cómo y cuándo tomar el códice entre las manos. Para reconstruir el contexto original en que se utilizaban las miniaturas medievales, es necesario restablecer la relación intelectual, afectiva y, también, física y gestual entre las imágenes y quien las mira, considerando que, a veces, las primeras condicionan los modos mismos de uso del objeto-libro: sus dimensiones obligan a alejarlo y a acercarlo, la *mise en page* obliga a moverlo, incluso a girarlo para ojear las ilustraciones que se muestran en los márgenes.

De esta manera, las cuestión del lugar y del tiempo transcurrido delante de las miniaturas resulta esencial, junto a las prácticas y a las situaciones de lectura, y a sus transformaciones históricas; leer en voz alta o en silencio, solos o en grupo, en la iglesia o en la sala de un castillo, encerrados en una celda monástica o en un claustro, en una habitación doméstica o en un aula universitaria, tiene consecuencias importantes sobre los mecanismos de interacción que se establecen entre las imágenes y sus espectadores.

En el prólogo del *Bestiaire d'amour*, Richard de Fournival escribe:

> [...] cuando se ve pintada una historia, por ejemplo la de Troya u otra, se ven las hazañas de los valientes caballeros que vivieron el pasado como si estuvieran presentes ante nosotros. Y lo mismo sucede con la palabra. En efecto, cuando se oye leer una novela, se asiste a las aventuras como si sucedieran delante de nosotros[8].

[8] Richard de Fournival, *Il Bestiario d'amore e la risposta al Bestiario*, ed. F. Zambon, Parma, 1987, pp. 34-35 [ed. cast.: *Bestiario de amor*, Madrid, Miraguano, 1990]: «Car quant on voit painte une estoire, ou de Troies ou



Figura 2. Inglaterra, *La Estoire de Seint Aedward le Rei di Matthew Paris*, episodios de la vida de Eduardo el Confesor, miniatura sobre pergamino, mediados del siglo XIII.

En un manuscrito del siglo XIV del *Bestiaire*, conservado en la Bodleian Library de Oxford (ms Douce 308, f. 90r)[9], este pasaje está ilustrado por un hombre que, con el libro abierto sobre las rodillas, «ve» materializarse delante de él a los caballeros troyanos evocados por el autor. Con un ingenioso juego de espejos –el lector real se refleja en el virtual quien, a su vez, mira páginas que generan sus mismas imágenes–, el miniaturista ha conseguido hacer visible la compleja relación entre leer, escuchar y ver, sugerida por Richard en la «bele tres douce amie» a la que dedica su tratado alegórico en forma de epístola amorosa, invitándola a un tipo de uso multimedia de la obra: «Porque aunque no me amaste, se trata de cosas con las que el ojo tendría que encontrar una gran delectación en el ver, el oído en el oír y la memoria en el recordar»[10].

Las novelas de las que habla Richard «se oyen leer» («quant on ot .i. romans lire»), según un rito cortés, difundido al menos hasta mediados del siglo XIV, cuando también los aristócratas comienzan a practicar formas de lectura personal[11]. Hasta entonces, la nobleza, especialmente la femenina, solía escuchar sus obras preferidas –crónicas, vidas de santos, *chanson de geste*, poesías– recitadas en voz alta a partir de manuscritos preparados adecuadamente para la declamación, de gran formato y provistos de una considerable ornamentación ilustrativa, precisamente para permitir una visión ampliada. Los textos se dirigen al oído de la misma manera que a la vista, «para que aquello que los oídos escuchan los ojos puedan verlo», como declara Matthew Paris para justificar el aparato de «potraiture figuree» que puso como comentario de su *Estoire de Seint Aedward le Rei*,

d'autre, on voit les fais des preudommes ki cha en ariere furent, ausi com s'il fussent present. Et tout ensi est il de parole. Car quant on ot .i. romans lire, ou entente les aventures, ausi com on le veist en present».

[9] H. Solterer, «Letter Writing and Picture Reading: Medieval Textuality and the *Bestiaire d'Amour*», *Word & Image* V, 1 (1989), pp. 131-147, en concreto 143, figs. 14-15.

[10] Fournival, *Il Bestiario d'amore*, cit, pp. 36-37: «Car ja ne m'amissiés vous, si sont che coses ou iels se doit molt deliter a veoir et orelle a oïr et memoire a remenbrer».

[11] Saenger, *Leggere nel tardo Medioevo*, cit, p. 142.

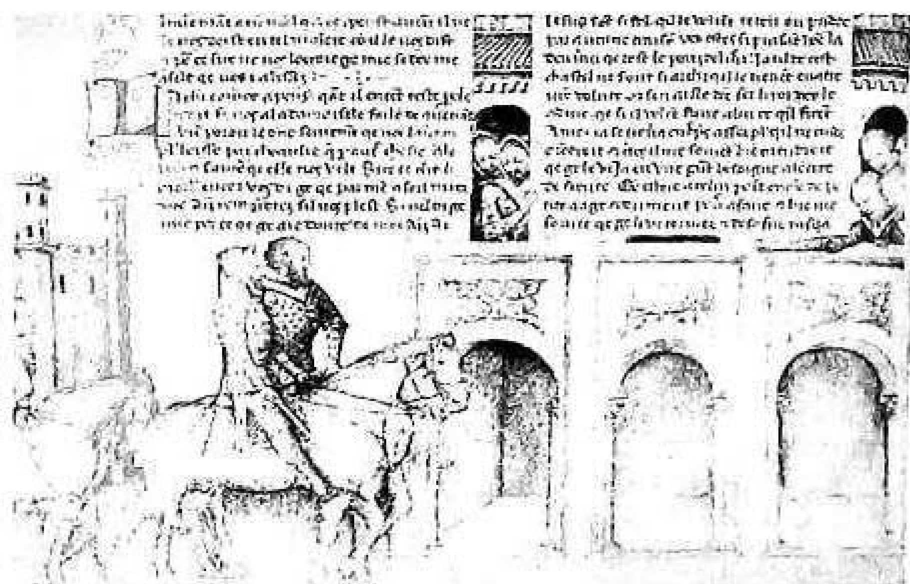


Figura 3. Lombardía, *Guiron le Courtois*, señores a caballo, miniatura sobre pergamino, finales del siglo xv

escrita en lengua vernácula hacia 1240[12]. Las miniaturas del ejemplar perteneciente a la mujer de Enrique III, Leonor (Cambridge, University Library, ms. Ee. 3. 59; fig. 2), presentan en la parte de arriba de la página varios episodios de la vida de Eduardo el Confesor, acompañados de *tituli* explicativos rubricados en rojo, reagrupados en un único cuadro y sincronizados con el contenido de las tres columnas de versos que están debajo, de manera que la reina pudiera seguir las historias a medida que se le leían[13].

En la copia del *Guiron le Courtois* preparada, probablemente, para Bernabò Visconti en el octavo decenio del siglo xiv (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Nouv. acq. fr. 5243)[14], las dos columnas de escritura se extienden en las páginas como rollos, cubriendo en parte las miniaturas, en una de las cuales (f. 34*r*; fig. 3) un personaje se asoma, desde la ventana de un palacio señorial, para señalar con el índice de la mano derecha la cabalgata de los señores, representada en el margen inferior, reproduciendo un gesto típico de la lectura cortés, a su vez derivado tal vez de la «italian cartellone tra-

[12] K. Y. Wallace (ed.), *La Estoire de Seint Aedward le Rei: Attributed to Matthew*, París/Londres, 1983, vv. 3961-69: «E pur lais ki de lettrure / Ne sevent, en purtraiture / Figurce apertement / l'ai en cest livret present, / Pur ço ke desire e voil / Ke oraille ot, voient li oil».

[13] M. Camille, «Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy», *Art History* VIII, 1 (1985), pp. 26-49, en concreto p. 41, fig. 13. Sobre el manuscrito, véase K. Maekawa, *Narrative and Experience. Innovations in Thirteenth Century Picture Books*, Frankfurt y Mainz, 2000, pp. 146-151.

[14] P. Toesca, *La pittura e la miniatura in Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* [1912], Turín, 1987, pp. 162-163, con nota introductoria y nota bibliográfica de E. Castelnuovo y actualización de. R. Passoni; S. Castronovo y A. Quazza, «La circolazione dei romanzi cavallereschi fra il xiii e l'inizio del xv secolo tra Savoia e area padana», en E. Castelnuovo (ed.), *Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*, catálogo de la exposición (Alejandría, 16 de octubre de 1999-6 de enero de 2000), Milán 1999, pp. 91-106, en concreto p. 99.



Figura 4. Italia meridional, *Liber ad honorem Augusti*, de Pedro de Éboli, la entrada de Tancredo en Palermo y la coronación de Enrique IV, miniatura sobre pergamino, finales del siglo XII.

dition» vinculada a los Ritmos vernáculos[15]. Las fórmulas «et ore odite certanza / de qual mo mostre semblanza / per memoria retenanza» y «La fegura desplanare, ca poi lo bollo pria mustrare» atestiguadas, en el siglo XII, respectivamente, por el *Ritmo di sant' Alessio* y por el *Ritmo cassinese*[16], parecen confirmar que los juglares, durante la recitación, solían señalar al auditorio los episodios figurados de la vida de los santos.

Con esta tradición y a la de los *relatores*, dedicados a leer en las cortes y en las abadías de la Italia meridional las gestas de los guerreros normandos y de los protagonistas de la escena política y religiosa contemporánea, se ha relacionado el ejemplar del *Liber ad honorem Augusti* de Pedro de Éboli, escrito y miniado en el sur insular o continental entre 1195 y 1197 (Berna, Burgerbibliothek, ms 120)[17]. La obra de Pedro celebra la unión del reino de Constanza de Altavilla al imperio de Enrique IV, encarnada en el fruto de su matrimonio, Federico II. Las ilustraciones a toda página que tratan las *particulae* comparten el tono apasionado y políticamente comprometido, tocando todos los registros de

[15] O. Pacht, «The Full-Page Miniatures», O. Pacht, C. R. Dodwell y F. Wormald, *The St. Albans Psalter*, Londres, 1960, pp. 140-141.

[16] G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milán-Nápoles, 1960, vol. I, pp. 9-10 y 17. Sobre la narración «per quadri» de las vidas de los santos y sobre la recepción pública del mensaje hagiográfico confiada tanto a las palabras como a las imágenes, véase P. Golinelli, «Il pubblico dei santi: uno sconosciuto inconoscibile?», en *id.* (ed.), *Il pubblico dei santi. Forme e livelli di ricezione dei messaggi agiografici. Atti del III convegno di studi dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia*, Roma 2000, pp. 7-19, en concreto pp. 14-15

[17] M. Miglio, «Momenti e modi di formazione del "Liber ad Honorem Augusti"», en R. Manselli *et al.* (eds.), *Studi su Pietro da Eboli*, Roma, 1978, pp. 119-146, en concreto pp. 141-143.

la propaganda, desde la exaltación simbólica de Enrique VI a la caricatura infamante del usurpador Tancredo de Lecce[18]. En la entrada de Tancredo en Palermo (f. 102*r*; fig. 4), la solemnidad del triunfo romano es desmitificada en una ridícula parada de marionetas y, con toda la incongruencia de un mundo al revés, la dignidad real se transforma en su contrario; el águila heráldica se posa sobre la cabeza de Tancredo como en un número de feria. La *spuriosa unctio* del traidor es el contrapeso degradado a espectáculo de plaza –el mismo Pedro sugiere la asociación con los juglares: «Qué bien se adaptan los címbalos al mimo coronado» (v. 190)– de la coronación de Enrique (f. 105 *r*; fig. 4), donde el guion de un protocolo oficial, escandido minuto a minuto, proclama en cada escena la legitimidad de la pretensión imperial. Las miniaturas del *Liber ad honorem Augusti* mostradas simultáneamente con la lectura pública de los versos seguramente aumentarían el poder de sugestión, creando un fascinante circuito comunicativo entre voces recitantes y miradas de los espectadores.

Si a la lectura sonora se le combina la imagen-espectáculo –cortesana, pero también litúrgica–, son otros los nexos funcionales que se establecen entre decoración y prácticas de lectura silenciosa. En la «coreografía» de la página programada para organizar una recepción del texto, que ya no se rige por la entonación ni por la modulación de la voz[19], entre los dispositivos gráficos dirigidos a facilitar el acceso a los contenidos transmitidos por la escritura, las iniciales adquieren un papel importante. Distribuidas según criterios de jerarquía dimensional –grandes, medias, pequeñas– y tipológica –rubricadas, filigranadas, geométricas, vegetales, figuradas o historiadas–, son las que subrayan la estructura interna de las obras, detienen o dirigen la atención, facilitan el encontrar y, por lo tanto, memorizar los pasajes. En el siglo xii, Hugo de San Víctor aconseja a quien lee fijar en la memoria visual no sólo el número y el orden de los versos o de las frases, sino también el color, las formas, el lugar y la posición de las letras, y la decoración del pergamino correspondiente[20].

La lectura en sí misma provoca una dinámica de la visión diferente respecto de la condicionada por la expresión verbal; la mayor movilidad «lineal» del ojo, interrumpida

---

[18] G. Orofino, «La decorazione del libro di storia tra età normanna ed età sveva: epos, cronaca, manifesto», en F. d'Oria (ed.), *Civiltà del Mezzogiorno d'Italia. Libro, scrittura, documento in età normanno-sveva. Atti del Convegno dell'Associazione Italiana dei Paleografi e Diplomatisti* (Nápoles-Badia di Cava dei Tirreni, 14-18 de octubre de 1991), Salerno, 1994, pp. 197-226, en concreto pp. 211-226.

[19] Sobre la nueva «gramática de la legibilidad» inducida por el paso a la lectura silenciosa véase M. B. Parkes, «The Contribution of Insular Scribes of the Seventh and Eight Century to the "Grammar of Legibility"», en *id.*, *Scribes, Scripts and Readers: Studies in the Communication, Presentation and Dissemination of Medieval Texts*, Londres-Río Grande, Ohio, 1991, pp. 1-18; *id.*, «Le pratiche della lettura», en G. Cavallo, C. Leonardi y E. Menestò (eds.), *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1, *Il Medioevo latino*, vol. II: *La circolazione del testo*, Roma, 1994, pp. 465-486.

[20] Hugo de San Víctor, *De tribus maximus circumstanciis gestorum*, ed. W. W. Green, *Speculum* XVIII (1943), p. 490: «Multum ergo valet ad memoriam confirmandam ut, cum libros legimus, non solum numerum et ordinem versuum vel sententiarum, sed etiam ipsum colorem et formam simul et situm positionemque litterarum per imaginationem memoriae imprimere studeamus, ubi illud et ubi illud scriptum vidimus, quo parte, quo loco (supremo, medio vel imo) constitutum aspeximus, quo colore tractum litterae vel faciem membranae ornatam intuiti sumus». Sobre los dispositivos visuales para la lectura y la memorización del texto, véase M. J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990, pp. 221-229.

sólo por el acto de volver página, lleva al desarrollo de nuevos métodos de narración continua[21], mientras que la *ruminatio* monástica, dirigida a saborear, rumiar y «digerir» las palabras divinas susurradas en el «zumbido de la abeja», que sirve de fondo a la experiencia visual, induce a una contemplación intensa y repetida de las imágenes hasta captar la verdad oculta detrás de la «letra»[22].

El público y las funciones de la miniatura

En silencio o en voz alta, las miniaturas hablan a pocos. Incluso los grandes libros de atril o facistol, como las pandectas carolingias que Alcuino quiso producir «ad decus ecclesiae» y destinadas a la lectura oral[23], las gigantescas Biblias atlánticas, alrededor de las cuales se organizó la devoción colectiva en las abadías y en las catedrales de la Reforma gregoriana[24], los libros de canto alzados sobre facistoles delante de los cantores o, incluso, los opulentos manuscritos de las representaciones señoriales[25], se abren a la mirada de círculos reducidos, pequeños nichos en las iglesias y en los monasterios, en las cancillerías palatinas o en las cortes.

Como es difícil registrar los datos cuantitativos, la investigación sobre los públicos de las miniaturas debe trasladarse a los modos de la recepción y al grado de «familiaridad» con las imágenes. Ésta es pasiva para las masas de analfabetos, a los que se muestran las ilustraciones, casi exclusivamente, en el ámbito de *display* litúrgico, como instrumento de autoridad eclesiástica o secular, espectaculares símbolos de poder económico o religioso, generando usos que rayan en lo irracional[26]; para quien no sabe leer, el mensaje visual exalta el carácter mágico de la Escritura, refuerza el sentido de la presencia divina y, por lo tanto, el valor apotropaico de los libros hasta formas de introyección física, con fenó-

[21] Maekawa, «Narrative and Experience», cit., *passim*.

[22] Sobre las relaciones entre imágenes y *ruminatio* véase M. Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Cambridge, Mass., 1992, pp. 63-64; G. Cavallo, «Testo e immagine: una frontiera ambigua», en *Testo e immagine nell'alto medioevo. Settimane di studio del CISAM*, XLI, Spoleto, 1994, pp. 31-62, en concreto pp. 49-50; R. Muir Wright, «Sound in Pictured Silence: the Significance of Writing in the Illustration of the Douce Apocalypse», *Word & Image* VII (1991), pp. 239-274.

[23] D. Ganz, «Mass Production of Early Medieval Manuscripts: the Carolingian Bibles from Tours», en R. Gameson (ed.), *The Early Medieval Bible. Its Production, Decoration and Use*, Cambridge, 1994, pp. 53-62, en concreto pp. 55-61; R. Mckitterick, «Carolingian Bible Production: the Tours Anomaly», *ibid.*, pp. 63-77, en concreto pp.75-76. Para una hipótesis diferente sobre el uso de las biblias carolingias, véase L. Nees, «Problems of forms and function in early medieval illustrated Bibles from Northwest Europe», en J. Williams (ed.), *Imaging the Early Medieval Bible*. University Park, Pa., 1999, pp. 121-177, en concreto pp. 175-176.

[24] L. M. Ayres, «Le Bibbie atlantiche. Dalla Riforma alla diffusione in Europa», en M. Maniaci y G. Orofino (ed.), *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, catálogo de la exposición (Montecassino, 11 de julio-11 de octubre de 2000; Florencia, 28 de febrero-1 de julio de 2001), Milán, 2000, pp. 27-37, en concreto p. 28. Sobre el uso litúrgico de las biblias atlánticas véase G. Baroffio, «Bibbia Liturgia Bibbie. Dalle tradizioni orali alla trasmissione scritta», *ibid.*, pp. 81-85, en concreto p. 83.

[25] Camille, *Image on the Edge*, cit., p. 100.

[26] M. Mostert, «La magie de l'écrit dans le Haut Moyen Age. Quelques réflexions generals», en M. Sot (ed.), *Haut Moyen-Age. Culture, éducation et société. Études offertes à Pierre Riché*, La Garenne-Colombes, 1990, pp. 273-281.

menos de larga duración que van desde las víctimas de mordeduras de serpientes curadas al beber agua donde habían sido disueltos los colores y las tintas de manuscritos irlandeses, como cuenta Beda en la *Historia eclesiástica*, hasta el agricultor que, ya en el siglo XVII, intentó salvar su ganado enfermo hundiendo el *Libro de Durrow* (Dublín, Trinity College Library, ms 57) en los abrevaderos[27].

Es diferente el caso de los destinatarios activos, pertenecientes a grupos sociales homogéneos y hegemónicos, dentro de los cuales hay, en cualquier caso, varios niveles de educación de la lectura[28], tanto de los textos como de las imágenes; incluso para los *letrados*, el acercamiento más inmediato a la obra puede darse, antes que con la escritura, con la figura; las figuras, a su vez, pueden cumplir funciones «diferentes» respecto de las palabras y ser decodificadas a través de pautas que varían según el receptor, de su historia personal y cultural, de su capacidad intelectiva y de su estado emotivo.

> En su esencia, cada imagen es polisémica. Puede ser leída en diferentes niveles, ejercita diversos poderes evocadores y hace del lector ya no un consumidor sino un productor de imágenes[29].

Michel Pastoureau propone, para los libros ilustrados del *Ancien Régime*, una «lecture plurielle» basada en la alternativa entre *comprendre* y *rêver*, entre funcionalidad didáctica y poder onírico de las figuras; para gran parte de los códices miniados medievales la oscilación se da, sobre todo, entre *carnaliter* y *spiritualiter*, entre desciframiento literal de la imagen y participación en sus sentidos más profundos, con una escala de experiencias perceptivas que asciende desde la simple vista sensorial a la elevación mística.

Una de las definiciones más célebres medievales del arte es la que aparece en las dos cartas enviadas, en julio del 599 y en octubre del 600, por el papa Gregorio Magno al obispo de Marsella Sereno para invitarlo a restablecer en las iglesias las imágenes sagradas que él había destruido:

> Apreciamos mucho el empeño demostrado en combatir la adoración de las imágenes, pero no consideramos que deban ser destruidas. La pintura se utiliza en las iglesias para que los analfabetos puedan, al menos, leer en los muros lo que no son capaces de leer en los libros[30].

---

[27] Beda el Venerable, *Historia ecclesiastica gentis anglorum*, ed. B. Colgrave y R. A. B. Mynors, Oxford, 1969, I, 1 [ed. cast.: *Historia eclesiástica de los anglos*, Madrid, Akal, 2013]; W. J. Diebold, *Word and Image. An Introduction to Early Medieval Art*, Cumnor Hill , Boulder, Col., 2000, p. 28.

[28] Sobre el problema de la distinción entre letrados y analfabetos y de los varios grados de instrucción en la Alta y Baja Edad Media véase, respectivamente, R. Mckitterick, «Introduction», en *id.*, *The uses of literacy in early medieval Europe*, Cambridge, 1990, pp. 1-10, y M. T. Clanchy, *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, Oxford/Cambridge, Mass., [2]1993, p. 283.

[29] M. Pastoureau, «L'illustration du livre: comprendre ou rêver?», en Chartier y Martin (eds.), *Histoire de l'édition français*, cit., pp. 602-623, en concreto p. 621.

[30] Gregorio Magno, *Registrum epistolarum*, ed. D. Norberg (*Corpus Christianorum. Series latina*, 140-140A), Turnhout, 1982, 140A, epist. IX, 209, p. 768: «Et quidem zelum vos, ne quid manufactum adorari possit, habuisse laudavimus, sed frangere easdem imagines non debuisse iudicamus. Id circo enim picturis in ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent»; epist. XI, 10, pp. 873-876.

Cualquiera que sea el sentido que se le atribuya a las palabras de Gregorio, ampliamente discutido en el reciente debate crítico[31], lo que es cierto es que se refieren a la pintura monumental. Encontrarlas copiadas en los códices y aplicadas a las miniaturas, por una parte, aparta de la abstracción del expediente retórico las comparaciones instituidas por el pontífice entre *pictura* y *scriptura*, pared y página, *videre* y *legere*, y las hace verificables en la evidencia tangible del cara a cara que se establece en el folio de un manuscrito entre texto e imagen; por otra, suscita complejos interrogantes en cuanto al público y a las funciones de las ilustraciones; concebidas para un *illitteratus*, *nesciens litteras*, *ignorans* e *idiota* que, sea como sea, está manejando un libro, ¿qué informaciones le transmiten, cómo refuerzan su conocimiento y con qué relación con la palabra escrita o escuchada?

El pasaje gregoriano está reproducido en una de las obras maestras del arte románico inglés, el *Salterio de St. Alban* (Hildesheim, St. Godehard) o, mejor dicho, de Cristina de Markyate, la ermitaña a la que se lo donó[32] el abad Gofredo (1119-1146). El salterio va precedido de cinco fascículos –distintos del resto del manuscrito y obra de una única mano, la del llamado «Alexis master»–, añadidos, tal vez, en ocasión de la presentación del volumen a Cristina[33]; contienen un *set* de miniaturas y de dibujos pintados con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, la *Chanson de Seint Alexis*, ilustrada con tres episodios de la leyenda del santo, la *B* historiada de *Beatus* y la epístola de Gregorio, transcrita en latín y en francés insular. El texto, un tanto incorrecto en ambas versiones, empieza con el famoso

> Una cosa es adorar una pintura, otra, aprender a través de la historia representada aquello que debe ser venerado. La escritura es para los que saben leer, lo que la imagen es para los que no saben, y estos ven en ella el camino que hay que seguir. En la imagen leen aquellos que no conocen las letras. Por lo tanto, para la gente común, una pintura es como una lectura,

va introducido por el título *Ecce responsum sancti Gregorii Secundino incluso rationem de picturis interroganti*[34]. El escriba confundió al verdadero destinatario de la carta, el obispo

---

[31] Véanse al menos L. G. Duggan, «Was art really the "book of the illiterate"?», *Word & Image* V, 3 (1989), pp. 227-251; H. L. Kessler, «Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul», *Studies in the history of art* XVI (1985), pp. 75-91; *id.*, «Diction in the "Bibles of the illiterate"», en I. Lavin (ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, University Park, Pa./Londres 1986, II, pp. 297-304; C. M. Chazelle, «Pictures, Books, and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseilles», *Word & Image* VI, 2 (1990), pp. 138-153; M. Curschmann, «"Pictura laicorum litteratura"? Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelater bis zum Codex Manesse», en H. Keller, K. Grubmüller y N. Staubach (eds.), *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungformen und Entwicklungsstufen*, Múnich, 1992, pp. 211-229; M. Camille, «The Gregorian Definition Revisited: Writing in the Medieval Image», en J. Baschet y J.-C. Schmitt (eds.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e «International Workshop on Medieval Societies»*, París, 1996, pp. 89-107.

[32] M. H. Caviness, «Anchoress, Abbess and Queens: Donors and Patrons or Intercessors and Matrons?», en J. Hall Mccash (ed.), *The Cultural Patronage of Medieval Women*, Atenas, 1996, pp. 107-113. Sobre el manuscrito véase Pächt, Dodwell y Wormald, *The St. Albans Psalter*, cit. Sobre la inserción del pasaje de Gregorio véase también M. Camille, «The Gregorian definition revisited», cit., pp. 89-92.

[33] Pächt, Dodwell y Wormald, *The St. Albans Psalter*, cit., pp. 162-163.

[34] «Aliud est picturam adorare, aliud per picture historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc ignotis prestat pictura, quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debeant. In ipsa legunt qui

marsellés Sereno, con el ermitaño Secundino, al que Gregorio dirigió otra epístola, también relativa a cuestiones de imágenes[35]. El lapsus ha sido interpretado por Otto Pächt[36] como clave para explicar el aserto gregoriano, aplicado en el salterio para justificar la inclusión masiva de grandes miniaturas introductorias, sin ningún texto de acompañamiento; al igual que Secundino, Cristina de Markyate era una anacoreta, sospechosa del correcto uso de las imágenes para la religión cristiana. Traducida en la lengua más familiar para ella, la *auctoritas* papal la habría tranquilizado.

Como alternativa al texto –casi seguramente conocido de memoria, tratándose del salterio–, las ilustraciones van dirigidas al *ignoranz*, en este caso específico a la mujer piadosa reclusa. En realidad, el biógrafo de Cristina, descendiente de una noble y rica estirpe anglo-danesa, aunque no dice explícitamente nada sobre el grado de alfabetización de la eremita visionaria, la presenta, sin embargo, «con el salterio abierto sobre las rodillas a todas las horas del día»[37], como la Virgen que, en las miniaturas del salterio y por primera vez en la tradición iconográfica de la Anunciación, recibe a Gabriel levantando la mirada del libro posado en su regazo[38]. Gracias a la biografía, conocemos las reacciones emotivas de Cristina a la lectura de los salmos, cómo los valoraba espiritualmente para reconducirlos a sus asuntos y a sus personales estados de ánimo[39]. Las iniciales figuradas e historiadas que abren los versos del salterio en el manuscrito de St. Albans construyen una exégesis autónoma de los salmos, desarrollada a la luz de la Regla de san Benito[40]. Exigen al espectador una contemplación atenta y meditada. La glosa al margen en latín, transcrita en la misma página que contiene la *B* de *Beatus Vir* (f. 36*v*; fig. 5), explica que el combate a duelo dibujado en el margen superior, justamente encima de la inicial ocupada por David, debe recordar a quien lo mira la lucha contra las fuerzas diabólicas y la maldad de las pasiones, y que las espadas y las armas de los guerreros son las armas de la fe y de la esperanza cristiana; lo que la imagen hace visible, *corporaliter*, debe ser entendido *spiritualiter*. El «videndo legant» de Gregorio se convierte en ver «con los ojos del corazón», leer bajo la superficie.

Reducido al eslogan, ya desgastado, de la «pintura como literatura de los analfabetos», el *topos* gregoriano resulta especialmente inadecuado para explicar la complejidad y la riqueza funcional de las miniaturas. Cuando, a mediados del siglo xii, Hugo de Fouilloy anuncia, en el prólogo al *Liber avium*, que había querido añadir ilustraciones a su tratado para que los cofrades laicos semianalfabetos pudieran entender con el ojo del

---

litteras nesciunt. Unde et precipue gentibus pro lectione pictura est»; «[...] altra cose est aurier la painture e altra cose est par le histoire de la painture aprendre quela cose seit ad aurier. Kar ico que la scripture aprestet as lisanz ico aprestet la painture as ignoranz. Kar anicele veient les ignoranz quet il deivent suire. An icele lisent icels ki letres ne sevent. Ainpur laquele cose maismement la peinture est pur leceun as genz». Para la transcripción del texto latino y del francés, véase R. Billington, *The Alexis in the Saint Albans Psalter. A Look into the Heart of the Matter*, Nueva York, 1991, pp. 63-67.

[35] Gregorio Magno, *Registrum epistolarum*, cit., App. X, pp. 1104-1111.

[36] O. Pächt, «The Full-Page Miniatures», en Pächt, Dodwell y Wormald, *The St. Albans Psalter*, cit., p. 138.

[37] Clanchy, *From Memory to Written Record*, cit., p. 191.

[38] *Ibid.*, pp. 191-192; Pächt, Dodwell y Wormald, *The St. Albans Psalter*, cit., pp. 63-67, láms. 15, 116, 117, 118.

[39] C. H. Talbot (ed.), *The Life of Christina of Markyate, a Twelfth Century Recluse*, Oxford, ²1987, p. 92; Parkes, *Le pratiche della lettura*, cit., p. 485.

[40] Pächt, Dodwell y Wormald, *The St. Albans Psalter*, cit., p. 184.



Figura 5. Saint Alban (Inglaterra), *Salterio de Saint Alban*, inicial del *Beatus Vir* (Salmos 1, 1), miniatura sobre pergamino, primera mitad del siglo XII.

cuerpo aquello que difícilmente habrían podido discernir con el ojo de la mente, se preocupa de añadir que el fin último es la edificación del espíritu de los simples[41]. Incluso en la variante profana y seductora de Richard de Fournival, la cooperación entre pintura y escritura se invoca no tanto con fines didácticos, sino para intensificar en la memoria de la amada el recuerdo del amante, así como las imágenes sagradas servían para fijar en la mente de los analfabetos la historia de la Salvación: «Os mando en este escrito tanto imágenes como palabras para que, cuando no esté presente, este escrito con sus imágenes y con sus palabras me haga casi presente en vuestra memoria»[42].

Es el mismo Gregorio quien subraya el valor conmemorativo de las pinturas —«una pintura, como la escritura, nos trae a la memoria al Hijo de Dios»[43]— y quien las llena de poderes cognitivos que van más allá de la simple catequesis —«las pinturas ayudan a reforzar el conocimiento de aquello que es necesario adorar, y a meditar sobre la historia sagrada»[44]—. En un códice miniado, las imágenes son mucho más que la sustitución visual

[41] W. B. Clark, «The Illustrated Medieval Aviary and the Lay-Brotherhood», *Gesta* XXI, 1 (1982), pp. 63-74; M. Camille, «Seeing and reading», cit., pp. 32-33; Carruthers, *The Book of Memory*, cit., pp. 239-242; Curschmann, «Pictura laicorum litteratura?», cit., p. 216.

[42] Fournival, *Il Bestiario d'amore*, cit., pp. 36-37: «Car je vous envoie en cest escrit et painture et parole, pour che ke, quant je ne serai present, ke cis escris par sa painture et par sa parole me rende a vostre memoire comme present».

[43] Gregorio Magno, *Registrum epistolarum*, cit., App. X, p. 1111: «Et dum nos ipsa pictura quasi scriptura ad memoriam filium Dei reducimus».

[44] *Ibid.*, epist. IX, 209, p. 768, epist. XI, 10, p. 875: «per picturae historiam quid sit adorandum addiscere»; «unde scientiam historiae colligere».

del texto; pueden describirlo, pero también autentificarlo o manipularlo; pueden instruir, pero también suscitar sentimientos de devoción, estimular el recuerdo, desvelar los sentidos más secretos. El *titulus* de la *Maiestas Domini*, representada en el *Evangeliario de la abadesa Hitda* (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, ms 1640, fols. 6v-7r), «Esta imagen visible representa la verdad invisible», invierte la fórmula gregoriana en su acepción más convencional[45]. Al provocar en el lector el proceso anagógico que lleva de la realidad sensible, perceptible en la superficie de las palabras, a la realidad espiritual que las penetra, la imagen se convierte en la «biblia de los analfabetos»; visible a todos, revela sólo a pocos, expertos descifradores, la verdad escondida a la que todos ambicionan. En las Sagradas Escrituras, dice Ruperto de Deutz (†1130), la ornamentación de la comprensión intelectual oculta la pobreza de la letra[46].

«¿La letra mata y el espíritu vivifica? Sería fácil si no hubiera, precisamente, un espíritu que vivificara la letra, o incluso, si el símbolo máximo no resultara ser la letra misma.» Poniendo el signo de interrogación en la afirmación de san Pablo (Corintios II 3, 6), Roland Barthes[47] pone de manifiesto el «significante contradictorio», la enantiosemia de las letras, donde la imagen se une al texto en aquello que constituye la materialidad misma, el signo alfabético, sustituido en los trazos del *ductus* por una figura o por una historia, o bien plegado para hacer de marco. Para san Agustín, texto e imagen mantienen funciones diferentes y usos alternativos:

> Si viéramos en algún lugar letras trazadas con elegancia, no sería suficiente con elogiar la habilidad del escriba [...] si no leyéramos también a aquel por cuya intercesión existe el significado [...] Una pintura se mira de manera diferente que la escritura. Cuando miras una pintura, es todo, basta verla para apreciarla; cuando miras las letras del alfabeto, no te basta con verlas porque eres exhortado también a leer[48].

Una inicial figurada o historiada puede ser apreciada y loada como una pintura, pero también entendida e interpretada en su significado como una escritura, objeto para la vista y para la mente. El alfabeto iconódulo de la Edad Media favorece la *«conception incarnationnelle»* del texto[49], en contraste con el valor puramente representativo de las figuras y de los signos gráficos. Los nudos, los entrelazos, los seres monstruosos y fan-

---

[45] Diebold, *Word and Image*, cit., pp. 124-126, fig. 58.

[46] Ruperto de Deutz, *De sancta Trinitate l. XXX*, ed. R. Haacke (*Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis, 23*), Turnhout, 1972, p. 1.707: «Super vilem litterarum spiritualis intelligentiae conspicit ornamentum, quisquis oculos habet ad videndum».

[47] R. Barthes, «Lo spirito e la lettera», en Massin, *La lettera e l'immagine. La rappresentazione dell'alfabeto latino dal secolo VIII ai nostri giorni*, Milán, 1995, pp. 281-282, en concreto p. 281.

[48] Agustín, *In Johannis evangelium Tractatus (Corpus Christianorum. Series latina*, 36), Turnhout, 1990, XXIV, 2, pp. 244-245: «[...] si litteras pulchras alicubi inspiceremus, non nobis sufficeret laudare scriptoris articulum, quoniam eas pariles, aequales decorasque fecit, nisi etiam legeremus quid nobis per illas indicaverit [...] Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae. Picturam cum videris, hoc est totum vidisse, laudasse; litteras cum videris, non hoc est totum, quoniam commoneris et legere». Sobre el pasaje de Agustín, véase Cavallo, *Testo e immagine*, cit., en concreto p. 36.

[49] J.-C. Bonne, «De l'ornamental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire», en Baschet y Schmitt (eds.), *L'image*, cit., pp. 207-249, en concreto pp. 223-224.

tásticos, los elementos vegetales y animales, los personajes que animan las iniciales, obstaculizan la lectura convencional del sentido literal y estimulan a buscar el Espíritu en la letra[50]. Libres de las constricciones impuestas por la mera traducción visual de los sonidos, sobre todo en los libros sagrados, las letras se transforman en signos mágicos –el monograma del nombre de Cristo– o en los símbolos mismos del cristianismo –la *T* del *Te igitur*, que, pronunciada por el sacerdote en el momento de la eucaristía, acoge en ella al crucifijo y se convierte en la Vera Cruz, objeto ella misma de veneración, como demuestran las huellas de los besos dejados sobre el pergamino que manchan las miniaturas, en correspondencia con el canon–. El papa Inocencio III advierte que no es por casualidad, sino por una feliz disposición de la divina Providencia, que el canon empieza por la letra *T*, «porque ella con su forma muestra el signo de la cruz y lo expresa en figura»; en muchos sacramentarios la inicial representa, de hecho, la crucifixión, «de modo que no sólo reconocer la letra escrita, sino también verla pintada, inspire el recuerdo de la pasión de Cristo»[51].

Exhibir y esconder. Las estrategias de la fruición

Convertida en imagen, la Palabra es accesible también a los analfabetos en el *publicum opus* de la liturgia, cuando los suntuosos códices que registran el mensaje cristiano se muestran en los altares o en los tronos, se llevan en procesión, se exponen a la adoración con toda la pompa de las cubiertas con piedras preciosas, de los pergaminos purpúreos, de las escrituras de gran riqueza hechas de oro y plata, de las miniaturas[52]. La ostentación pública de estos libros-objeto, concebidos para efectos de «visibilidad global», ha dejado huellas indirectas en la descripción de los ceremoniales y en la iconografía, pero también materiales: los dos anillos de plata incrustados en las guardas del *Bonifatianus I* (Fulda, Hessische Landesbibliothek, Bonifatianus I), que se usaban para colgar el libro de un *ostensio* y para llevarlo en procesión[53], o la silla plegable de plata, parecida al trono de Dagoberto, con la que fue provisto el *Evangeliario* carolingio donado por Angilberto a la iglesia de Saint-Riquier (Abbeville, Bibliothèque Municipale, ms 4)[54].

---

[50] Sobre la animación de las letras medievales, véase L. Kendrick, *Animating the Letter. The Figurative Embodiement of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*, Columbus, Ohio, 1999.

[51] Inocencio III, *De sacro altaris mysterio*, *PL*, vol. CCXVII, coll. 840-841: «quae suis forma signum crucis ostendit et exprimit in figura»; «ut non solum intellectus litterae, verum etiam aspectus picturae memoriam Dominicae passionis inspiret».

[52] Sobre el códice-objeto, véase en concreto G. Cavallo, «Libro e pubblico alla fine del mondo antico», en *id.*, (ed.), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, Bari, 1975, pp. 83-132, en concreto 122-126 [ed. cast.: *Libros, editores y publico en el mundo Antiguo*, Madrid, Alianza, 1995]; *id.*, *Testo e immagine*, cit., en concreto 55-58; A. Petrucci, «La concezione cristiana del libro tra VI y VII secoli», en G. Cavallo (ed.), *Libri e lettori nel medioevo. Guida storica e critica*, Bari, 1977, pp. 5-26.

[53] J. Vezin, «Les livres utilisés comme amulettes et comme reliquies», en P. Ganz (ed.), *Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt*, Wiesbaden, 1992, pp. 101-115, en concreto p.107.

[54] G. Henderson, «Emulation and invention in Carolingian Art», en R. Mckitterick (ed.), *Carolingian Culture. Emulation and Innovation*, Cambridge, 1994, pp. 248-273, en concreto p. 258.



Figura 6. Roma, *Evangeliario de san Agustín*, escenas de la Pasión, miniatura sobre pergamino, finales del siglo VI (*ca.* 600).

El valor sagrado se refuerza en los libros destinados a la difusión y a la predicación del Evangelio, cuyas imágenes, propuestas por los misioneros de las poblaciones analfabetas y paganas de Irlanda, de Inglaterra o de Alemania, fueron importantes instrumentos en la labor de conversión. Ante el rey de Kent, Etelberto, Agustín exhibe, antes de empezar a predicar en la isla de Thanet, la imagen del Salvador pintada sobre tabla; no se sabe si el rey anglosajón se quedó impresionado también por los códices, como los que llegaron de Roma con la delegación del 601[55], que el cronista Thomas de Elmham exhibe, a principios del siglo XV, sobre un pequeño anaquel encima del altar de la iglesia abacial de Canterbury, a los lados de las reliquias de Etelberto[56]. Uno de los volúmenes tradicionalmente relacionados con san Agustín, el *Libro de los Evangelios* de Cambridge (Corpus Christi College, ms. 286), de origen casi seguramente romano y que se puede datar a finales del siglo VI[57], conserva dos miniaturas a plena página: la primera (fol. 125*r*; fig. 6), con doce episodios de la Pasión organizados en viñetas dentro de un marco rectangular; la segunda (fol. 129*v*), con el retrato del evangelista Lucas bajo un arco, rodeado de otros seis episodios de la vida de Cristo[58]. El ensamblaje «en tablero» de las escenas, aisladas

[55] Beda, *Historia eclesiastica*, cit., I, 25 y 29.

[56] C. de Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts*, Londres, ²1994, pp. 14-15, fig. 5.

[57] Sobre el manuscrito y las vicisitudes de su llegada a Inglaterra, véanse los artículos de J. Lowden, «The Beginnings of Biblical Illustration», en Williams (ed.), *Imaging the Early Medieval Bible*, cit., pp. 9-59, y de D. Hoogland Verkerk, «Biblical Manuscripts in Roma 400-700 and the Ashburnham Pentateuch», *ibid.*, pp. 97-120.

[58] F. Wormald, «The Miniatures in the Gospels of St. Augustine (1954)», en *id.*, *Collected Writings*, vol. I: *Studies in medieval Art from the Sixth to the Twelfth Century*, Londres, 1984, pp. 13-35.

como cuadros independientes, junto a la claridad y a la concisión del relato, concentrado en la figura del protagonista, parecen coherentes con un uso práctico de las ilustraciones, dirigidas a explicar de manera simple y directa las historias sagradas. Sólo en un caso se interrumpe la sucesión cronológica, con la Última Cena insertada entre la Entrada en Jerusalén y la Oración en el huerto, para dar relieve litúrgico a Cristo, que bendice el pan y el vino[59].

Una carta de san Bonifacio atestigua explícitamente el uso de manuscritos de lujo para la conversión al cristianismo de los germanos; de hecho, él encargó a la abadesa Eadburga una copia de las Epístolas de Pedro escritas en oro, para inculcar honor y respeto por las Sagradas Escrituras en las mentes de los seres «carnales» a los que predicaba[60]. Exhibidos «en el campo» o en los altares, durante los ritos de iniciación de los catecúmenos[61] o en las fiestas solemnes, los grandes evangeliarios de la Alta Edad Media se dirigían, sobre todo, a los ojos de los fieles, «capturando las palabras de Dios en la escritura sagrada y mostrándolas en la página como mariposas en una vitrina», según la expresiva frase de Michael T. Clanchy[62]. Al *Libro de Kells* (Dublín, Trinity College Library, ms. 58), en cuyas iniciales se puede fácilmente reconocer la «caligrafía de Dios», se lo ha relacionado –de manera convincente, en base a la presencia de notas y señales en el texto y a la iconografía de las miniaturas a plena página– con un contexto litúrgico[63]. La dimensión pública, coherente con el formato y la ostentación de los Evangelios insulares, no excluye, sin embargo, un contexto de visión privada y cercana de esos libros y de sus decoraciones que, percibidas a pocos centímetros o a muchos metros, revelan *patterns* diferentes; los laberínticos entramados de cintas zoomorfizadas, que llenan como una filigrana las *carpet pages* del *Libro de St Chad* (Lichfield, Cathedral Library, ms. I., p. 220), componen, vistos de cerca, el perfil de una cruz.

A finales del siglo XII, Giraldo del Galles describe, en la *Topographia hibérnica*, un libro visto en Kildare, obra de un escriba inspirado por un ángel –que se le apareció en sueños para mostrarle, sobre una serie de *tabulae*, los proyectos de las ilustraciones– y ayudado por las oraciones dirigidas a Dios por santa Brígida, para que su ojo mental y físico se agudizase y fuera capaz de comprender y reproducir dignamente los complicados dibujos propuestos por el *concepteur* angélico: «así, con el ángel que aportaba los dibujos, Brígida que rezaba y el escriba que copiaba fue compuesto el códice[64]». El volumen, que contenía los Evangelios, estaba ilustrado en casi todas las páginas por espléndidas miniaturas representando el rostro de la Majestad, divinamente trazado, y los símbolos místicos de los evangelistas con otras figuras de una variedad infinita. Si las miraras superficialmente, advierte

---

59 Kessler, *Pictorial Narrative*, cit., p. 87.

60 *Monumenta Germaniae Historica* (de ahora en adelante *MGH*), *Epistolae*, 3, *Epistolae Merowingici et Karolini aevi*, I, Múnich, 1978, núm. 35, pp. 285-286.

61 L. Kendrick, *Animating the Letter*, cit., p. 256, n. 70; C. A. Farr, *The Book of Kells. Its Function and Audience*, Londres/Toronto, 1997, pp. 41-50.

62 Clanchy, *From Memory to Written Record*, cit., p. 279.

63 Farr, *The Book of Kells*, cit., *passim*.

64 Giraldo del Galles, «Topographia hibernica, Distinctio II», cap. XXXIX, en J. F. Dimock (ed.), *Giraldi Cambrensis Opera*, vol. V, Londres, 1857, p. 124.

Giraldo[65], con la mirada habitual fortuita, te parecerán sólo manchas en lugar de ordenadas composiciones, y no percibirás ninguna sutileza allí donde, en cambio, no hay más que sutileza. Si, por el contrario, dejas que tu mirada las examine de cerca y penetras más profundamente en los secretos de este arte, las encontrarás tan exquisitas y delicadas, tan finamente dibujadas, los entrelazos tan elaborados y los colores tan mezclados y, a pesar de ello, tan frescos, que seguramente pensarás que todo ello es de mano de un ángel y no de un ser humano. «Cuanto más las contemplo y más de cerca, tanto más me asombro, como si las mirara por primera vez, y descubro siempre nuevos motivos para admirarlas.»

El maravilloso *Libro de Kildare* se ha perdido, pero la descripción de Giraldo parece perfecta para el *Libro de Kells*, con sus páginas de *incipit* que invitan a la mirada a ralentizar la lectura y a perderse en un espacio que se hace cinético por el movimiento circular de las espirales y por el perpetuo anudarse de los entramados. En su vagabundear casi hipnótico, la mirada sagaz terminará por reconocer los símbolos eucarísticos o cristológicos que, anidados entre espirales y volutas, semantizan la ornamentación, permitiendo a la mente acceder al mensaje escondido en la «letra» del Evangelio[66]. La misma imagen, que en la exposición litúrgica se fija en la memoria emotiva de los analfabetos como signo del misterio divino y de la autoridad de la escritura, cuando se consulta de cerca, abre el intelecto de los cultos a la aventura hermenéutica del «libro infinito»[67].

Dado que los ejemplares de lujo de las Escrituras asumieron también una función en las prácticas meditativas íntimas o colectivas de los clérigos y monjes –la *Biblia de Winchester* (Cathedral Library) se usaba en el refectorio para las lecturas durante las comidas[68]–, fueron la puerta, a menudo única, de la Revelación, sobre todo para los laicos que podían verlos, aun cuando fuera de refilón y desde lejos, en el transcurso de los elaborados rituales descritos por los *ordines* romanos: en la ceremonia cuaresmal del *Apertio auriu*, cuatro diáconos salían de la sacristía cada uno con un evangeliario y los llevaban a lo largo de la nave de la iglesia, precedidos por clérigos con velas e incensarios, después los apoyaban en los cuatro ángulos del altar, cada uno abierto por el *incipit* de un Evangelio; en las procesiones eucarísticas papales, los Evangelios metidos en cofres, cuyas piedras preciosas las contaba cuidadosamente el *vesterarius* para que no se perdieran por el camino, al llegar a la iglesia se sacaban y se llevaban al área presbiterial para que el diácono pudiera leerlos desde el ambón, con teatrales subidas y bajadas de escaleras, luego eran besados por los

---

[65] *Ibid.*, «Distinctio II», cap. XXXVIII, p. 123: «Quas si superficialiter et usuali more minus acute consperis, litura potius videbitur quam ligatura; nec ullam prorsus attendes subtilitatem, ubi nihil tamen praeter subtilitatem. Sin autem ad perspicacius intuendum oculorum aciem invitaveris, et longe penitius ad artis arcana transpenetraveris, tam delicatas et subtiles, tam arctas et artitas, tam nodosas et vinculatim colligatas, tamque recentibus adhuc coloribus illustratas notare poteris intricaturas, ut vere haec omnia potius angelica quam humana diligentia iam asseveraveris esse composita. Haec equidem quanto frequentius et diligentius intueor, semper quasi novis obstupeo, semper magis ac magis admiranda conspicio».

[66] E. Pirotte, «La Parole est aux images. La lettre, l'espace et la voix dans les évangéliaires insulaires», en J.-M. Sansterre y J.-C. Schmitt (eds.), *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée. Actes du colloque international* (Roma, 19-20 de junio de 1998), Bruselas/Roma, 1999, pp. 61-73.

[67] La definición del *Libro de Kells* como modelo del «libro infinito» es de Umberto Eco: P. Fox (ed.), *The Book of Kells: ms. 58, Trinity College Library, Dublin: Commentary*, Lucerna, 1990, p. 16.

[68] W. F. Oakeshott, *The Artists of the Winchester Bible*, Londres, 1945, pp. 2-3.

clérigos, se volvían a poner en las *capsae* y se llevaban de nuevo a Letrán[69]. En la alternancia escenográfica de *exhibere* y esconder, abrir y cerrar los manuscritos, la presencia-ausencia de la imagen vuelve a formar parte de la dialéctica de *cacher-montrer* en la cual se inscriben las prácticas de exposición difícil, rápida y discontinua, o de no-exposición, igualmente significativas, para las estrategias de la fruición, de la plena visibilidad[70].

La recepción programada. Mensajes para pocos y para muchos

Cuando se programa conscientemente para la exposición pública, la recepción condiciona la estructura material de las manufacturas de los libros y la compaginacion de sus ilustraciones; en el *Libro de las Perícopas* de Enrique II (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452), concebido probablemente, para las misas que contaban con la presencia del emperador, las miniaturas relativas a las fiestas de Navidad, Pascua, Asunción y Todos los Santos se disponen juntos en dos sobre el *recto* y sobre el *verso* de los folios, de manera que permitían una lectura simultánea a libro abierto en el altar, como un frontal[71]. En los *Exultet* producidos en la Italia meridional, entre los siglos X y XIV, el texto está transcrito en largos rollos formados por secciones de pergamino cosidas juntas, de forma que el diácono pudiera desenrollarlos a medida que, encima del ambón, entonaba el canto de exultación por la resurrección del Señor durante la Vigilia del Sábado Santo[72]. En muchos de los *Exultet*, las ilustraciones están al revés respecto de la escritura. Cualquiera que fuera la condición de legibilidad objetiva de los rollos en las iglesias, escasamente iluminadas durante la liturgia nocturna, y cualquiera que haya sido el destinatario del mensaje figurativo –sólo el obispo[73] o, más plausiblemente, toda la congregación de los fieles–, es indiscutible que la función principal de las miniaturas no fue sólo la de «servicio», que ejemplariza el desarrollo del rito, o de simple embellecimiento de una producción de valor. Las miniaturas fueron ideadas para ser mostradas públicamente, también en momentos autónomos e independientes de la acción ritual, antes o después de la ceremonia, según una costumbre atestiguada todavía en época moderna en las iglesias de Italia del sur[74].

---

[69] É. Ó Carragáin, «"Traditio evangeliorum" and "sustentation": the relevance of liturgical ceremonies to the *Book of Kells*», en F. O'Mahony (ed.), *The Book of Kells. Proceedings of a Conference at Trinity College* (Dublín, 6-9 de septiembre de 1992), Aldershot 1994, pp. 398-436. Véase también H. Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination. An Historical Study*, Londres, [2]1999, I, pp. 49, 76.

[70] J.-C. Bonne, «Entre l'image et la matière: la choséité du sacré en Occident», en Sansterre y Schmitt (eds.), *Les images dans les sociétés medievales*, cit., pp. 77-111, en concreto pp. 88-89.

[71] Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination*, cit., I, pp. 150, 179.

[72] Sobre los *rotoli*, véase G. Cavallo (ed.), *Exultet. Rotoli liturgici dell'Italia meridionale*, catálogo de la exposición (Montecassino, mayo de 1994), Roma, 1994; G. Orofino (ed.), *Exultet. Testo e immagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale*, Cd-Rom, Cassino, 2000.

[73] T. Forrest Kelly, *The «Exultet» en Southern Italy*, Nueva York/Oxford, 1996, pp. 200-201.

[74] L. Speciale, «The Salerno "Exultet": a Historical Overview», *Quinio. International Journal on the History and Conservation of the Book* II (2000), pp. 159-88, en concreto p. 162.

La fruición separada –el texto habla al diácono, las figuras a los presentes– parece evidente en los grandes monogramas historiados *VD (Vere Dignum)* que abren el inicio del prefacio, donde el *ductus* de la letra decorada sigue el verso de la escritura, mientras que la *Maiestas Domini*, que desde ella está enmarcada, está dirigida al espectador (Bari, Museo Diocesano, *Exultet* I). Aun siendo extraordinariamente innovador, la inversión de las imágenes no soluciona la fractura entre el clero letrado y el vulgo analfabeto, entre quien emite el mensaje y quien lo recibe. Es más, se convierte en un instrumento para transmitir, desde lo alto, contenidos doctrinales y políticos orientados ideológicamente.

El *Exultet* se termina con una oración de intercesión:

> Te rogamos, ¡oh Señor!, que nos concedas tiempos tranquilos y protejas, gobiernes y consagres en estas fiestas pascuales a nosotros, tus siervos, a todo el clero y a los fieles devotísimos, junto con…

y en este punto el diácono especificaba el nombre del papa y del emperador del momento, junto al del obispo, el príncipe, el duque o el conde del lugar. A veces, los nombres recordados en las conmemoraciones litúrgicas están incorporados en notas mnemónicas, encima o debajo de las líneas, o en el margen o en el verso del rollo; a través de los siglos y el uso continuado del rollo, el oficiante concretaba así la referencia a los detentores del poder, como en los *Khizana-al bunud*, las telas públicas del Egipto fatimí, sobre las que se bordaban los nombres y los títulos de los califas[75]. En los *Exultet*, las conmemoraciones litúrgicas están acompañadas por las miniaturas de las autoridades espirituales y temporales: los obispos rodeados por el clero, el papa en el centro de la *ecclesia*, los príncipes lombardos y los reyes normandos coronados por Cristo o por los ángeles, los emperadores y los duques que reciben insignias y tributos, los soberanos homenajeados por los caballeros[76].

Las imágenes de los libros medievales son también medios para construir las jerarquías, para manifestar las relaciones de poder, para hacer propaganda de la sacralidad de los grupos hegemónicos. Su «zona de funcionamiento» depende de la dimensión del ámbito social al que se dirigen y del tipo de comunicación que vehiculan; macro- o micro- mensajes, destinados a pocos o a muchos, relacionados con situaciones particulares o universales.

Cuando Enrique II, agradecido a san Benito por haberle curado de un cólico renal que le había dado durante su estancia en Montecassino en junio de 1022, decide donar al abad Teobaldo (1022-1035) un Evangeliario, cubierto de oro y piedras preciosas, escrito «uncialibus litteris» y espléndidamente decorado e ilustrado[77], escoge un manuscrito,

---

[75] I. A. Bierman, «The Art of the Public Text: Medieval Islamic Rule», en Lavin (ed.), *World Art*, cit., pp. 283-288.

[76] L. Speciale, «Liturgia e potere. Le commemorazioni finali dell'Exultet», *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age* CXII (2000), pp. 191-224.

[77] H. Hoffmann (ed.), *Chronica Monasterii Casinensis*, Hannover, 1980, *MGH*, Scriptores, 34, II, 43, p. 656: «Textum evangeliis, deforis quidem ex uno latere adopertum auro purissimo ac gemmis pretiosissimis, abintus vero uncialibus ut aiunt litteris atque figuris aureis mirifice decoratum».

casi seguramente ya «en marcha», en el *scriptorium* de San Emerano de Ratisbona, pero manda incluir su retrato en el cuarto Evangelio, en el sitio ocupado normalmente por Juan (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Vat. Ottob. Lat. 74, f. 193*v*)[78]. El emperador, que lleva la estola del rey-sacerdote, sentado en el trono en el centro de la escena, inspirado por la paloma del Espíritu Santo, está rodeado por las personificaciones de la Justicia, la Piedad, la Sabiduría, la Prudencia, la Ley y el Derecho. La composición, acompañada por un elocuente aparato de inscripciones, es una de las más impresionantes celebraciones de la justicia imperial[79], aunque anclada a un caso concreto: Enrique, en efecto, da prueba de su clemencia concediendo la gracia a un tirano («Bajo el mando de César, la Ley y el Derecho castigan al tirano», «Piedad y Justicia decidan leyes razonables»), arrastrado hasta sus pies por el verdugo que está ya para asestar el golpe con la espada desenvainada. Se ha identificado al tirano con Pandulfo IV, príncipe de Capua, que se había rebelado contra el emperador aliándose con los bizantinos junto a su hermano, el abad de Montecassino, Atenulfo[80]. Precisamente para aplacar la revuelta, el emperador bajó a Italia, derrotó a Pandulfo IV, obligó a huir a Atenulfo e impuso a Teobaldo en la dirección del monasterio benedictino. Si traemos a la época contemporánea los *parapbernalia* de la realeza cristocéntrica otoniana, la miniatura se convierte en una *acting image*[81], aún más activa por el efecto de desplazamiento provocado en el espectador por la sustitución del emperador por el evangelista. De desinteresado *exvoto*, el manuscrito, modificado *ad hoc*, se transforma en un auténtico «caballo de Troya», introducido en el corazón de la abadía para reducir a la obediencia a los monjes reticentes, recordándoles de qué parte convenía estar.

El retrato de Enrique II en el *Evangeliario* (Vat. Ottob. Lat. 74) es un típico ejemplo de mensaje *ad personam*, bien circunscrito en el tiempo y en el espacio. Igualmente contempladas y relacionadas con situaciones específicas históricas, si bien dirigidas a una *audience* más vasta, son las miniaturas que retratan a las autoridades temporales y espirituales de los rollos de *Exultet*. Las que en una lectura superficial parecerían imágenes estereotipadas, convertidas en amorfas por la repetición de fórmulas estandarizadas, se revelan, por el contrario, por su misma variabilidad iconográfica, documentos de todo menos neutrales. En dos de los rollos conservados más antiguos, el *Exultet* Vat. lat. 9820, producido ente el 981 y el 987 para el monasterio femenino de San Pedro Extramuros

---

[78] Sobre el manuscrito véase L. Speciale, «Evangeliario latino ("Evangelium imperatoris")», en F. D'Aiuto, G. Morello y A. M. Piazzoni (eds.), *I Vangeli dei popoli. La parola e l'immagine del Cristo nelle culture e nella storia*, catálogo de la exposición (Roma, 22 de junio-10 de diciembre de 2000), Ciudad del Vaticano, 2000, ficha núm. 43, pp. 225-228. La identificación del ms. Vat. Ottob. Lat. 74 con el donado en Montecassino por Enrique II ha sido recientemente refutada por H. Keller, «Das Bildnis Heinrichs im Regensburger Evangeliar aus Montecassino (Bibl. Vat., Ottob. lat. 74): zugleich ein Beitrag zu Wipo "Tetralogus"», *Fruhmittelalterliche Studien* XXX (1996), pp. 173-214.

[79] E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, NJ, 1957 [ed. cast.: *Los dos cuerpos del rey*, Madrid, Akal, 2012].

[80] H. Bloch, «Montecassino, Byzantium and the West in Earlier Middle Ages (1946)», en *id.*, *Montecassino in the Middle Ages*, Roma 1986, I, pp. 5-136, en concreto pp. 19-30.

[81] J. T. Wollesen, «A pictorial "Speculum Principis": the image of Henry II in Cod. Bibl. Vat. Ottobonensis lat. 74, fol. 139v», *Word & Image* V, 1 (1989), pp. 85-110, en concreto p. 92.



Figura 7. Bari, *Exultet* I, las autoridades temporales y espirituales, miniatura sobre pergamino, primera mitad del siglo xi.

en Benevento[82], y el *Exultet* I, realizado en Bari dentro del primer tercio del siglo xi[83], las ilustraciones que acompañan las conmemoraciones litúrgicas reflejan, con sus diferencias, dos realidades políticas de signo opuesto: las de las capitales de la Lombardía menor y del Catapanato bizantino de Italia. En el primer rollo, los retratos del obispo –subido en un pedestal y rodeado por todo el colegio del clero regular– y del príncipe –investido con la corona por dos ángeles, ejecutores de la autoridad divina, y acompañado por el ejército– son espejo de los tiempos en los que el principado de Capua-Benevento alcanzaba su más vasta extensión territorial y la máxima influencia política. Los señores lombardos también ejercían su control en la Iglesia local, asumiendo los máximas cargos; el príncipe, que junto al pueblo aclama a la *Mater Ecclesia*, es símbolo claro de la simbiosis entre jerarquía eclesiástica y secular.

En el *Exultet* I de Bari, la autoridad temporal está representada por dos emperadores bizantinos en corregencia y la autoridad espiritual por el pontífice flanqueado por dos diáconos (fig. 7). Con tal de favorecer la visión simultánea del díptico, quien proyectó la compaginación no dudó en separarlo del pasaje concerniente, anticipándolo e intercalándolo con el incongruente *Elogio de las abejas:* caso asombroso de predominio de la carga ideológica de las imágenes, que no parafrasean simplemente el texto, sino que se convierten en expresión tangible e inmediata de la difícil política de equilibrio en una

[82] F. Magistrale, «Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820, Exultet», en Cavallo (ed.), *Exultet. Rotoli liturgici*, cit., pp. 129-141.

[83] V. Pace, «Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano», en *Exultet 1*, *ibid.*, pp. 101-118.

ciudad cuya sede arzobispal era reconocida por Roma, pero cuyo gobierno estaba en manos de un catapano griego.

Expuestos en las iglesias, estos retratos provocaban eficaces mecanismos de consenso. Asimismo, permanecer *pro fanum*, más allá del sagrado recinto, «la vida mortal» con sus obligaciones políticas ocupaba los espacios más sagrados, los que albergaban y celebraban la Palabra de Dios.

En un proceso contrario, en época comunal serán los santos los que entren en los libros de la religión cívica, evocados por las *invocationes* propiciatorias con las que se abren, en nombre de Dios, de la Virgen y de los patronos «protectores, gobernadores y defensores», los estatutos y las filiaciones que regulan la vida de las ciudades italianas, sus magistraturas, las asociaciones de armas de las corporaciones[84]. Representados en los frontispicios o en las iniciales que introducen pactos y distinciones, los santos de la comunidad convalidan con el crisma de la religión las ordenanzas civiles, mientras que los de las artes apoyan en el trabajo cotidiano a los socios. La ortodoxia iconográfica de los registros ciudadanos es indicadora no de una presunta laicización del repertorio sacro sino, por el contrario, de una sacralización de las formas en las que se expresa el poder laico, con fines autoconmemorativos y autojustificadores, y con intenciones comunicativas poderosas, justificadas por la consulta pública prevista por las ordenanzas; en 1309, en Siena, una copia del estatuto municipal escrita en lengua vernácula, «de buena letra gruesa, bien legible y bien formada», estaba expuesta, asegurada con una cadena, «en la Biccherna (Hacienda comunal), para que las personas pobres y otras que no saben gramática, y aquellos que quieran puedan ver una copia por la cual entender y tener a su voluntad»[85].

Las imágenes, literatura de las «pobres personas [...] que no saben gramática», se trasladan a las aulas de los palacios comunales: mientras que en el espacio de las catedrales, amortiguadas en el placentero murmullo de las oraciones individuales las retumbantes voces de la liturgia declamada, los grandes volúmenes de la devoción comunitaria se sustituyen por pequeños libros de horas, fáciles de manejar y de llevar consigo, en casa o en misa, ilustrados por miniaturas que contribuyen a la intimidad de la oración hasta el voyeurismo erótico[86]. Versión «domesticada y laica»[87] de los monumentales misales, antifonarios, evangeliarios y sacramentarios altomedievales, estos potenciales «libros para todos», enriquecidos por el oro y el lapislázuli de las miniaturas, por los brocados y por los cierres de las encuadernaciones, terminan por convertirse, al igual que aquéllos, en

---

[84] G. Orofino, «Il "Comune dei Santi". Patroni dipinti nei libri cittadini», en C. Leonardi y A. degl'Innocenti (eds.), *I Santi Patroni. Modelli di santità, culti e patronati in Occidente*, catálogo de la exposición (Nápoles, 3 de junio-15 de octubre de 1999), Milán 1999, pp. 91-97; M. Medica (ed.), *Haec sunt Statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, catálogo de la exposición (Vignola, 27 de marzo-11 de julio de 1999), Módena, 1999; M. Roncetti (ed.), *«Per buono stato de la citade». Le Matricole delle Arti a Perugia*, catálogo de la exposición (Perugia, 20 de junio-15 septiembre de 2001), Perugia, 2001.

[85] A. Lisini (ed.), *Il Costituto del Comune di Siena volgarizzato nel mcccix-mcccx*, Siena, 1903, en concreto pp. 126-127.

[86] P. Saenger, «Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages», *Scrittura e civiltà* IX (1985), pp. 239-269.

[87] Clanchy, *From Memory to Written Record*, cit., pp. 110-111.



Figura 8. Quentin Metsys, *El cambista y su mujer*, oleo sobre tabla, 1514.

objetos preciosos para atesorar junto a telas y joyas, *status symbol* de prestigio social adquirido o ambicionado[88]. Como León X, en la contemporánea pintura de Rafael, la mujer del cambista retratada por Quentin Metsys en 1514 (fig. 8)[89] hojea las páginas de un libro de horas mezclado entre otras prendas en el mostrador de la tienda, el espejo anamórfico, las piedras, los collares, evidentemente no absorta en la piadosa meditación de las figuras sagradas, sino en la apreciación de su valor económico y de su refinamiento de *objects d'art*.

[88] S. Penketh, «Women and Books of Hours», en L. M. Smith y J. H. M. Taylor (eds.), *Women and the Book. Assessing the Visual Evidence*, Londres/Toronto, 1996, pp. 266-281, en concreto p. 296.

[89] M. W. Driver, «Mirrors of a Collective Past: Re-considering Images of Medieval Women», *ibid.*, pp. 75-90, en concreto p. 90.

11

Frente a las vidrieras

Francesca dell'Acqua

Ce sont le huis et le cleres fenestres
dont nous veons les fais de noz ancestres.

Introducción

Los versos que encabezan este texto, compuestos en la segunda mitad del siglo XV en la corte de Felipe el Bueno, recuperaban el *topos* horaciano de la naturaleza imperecedera de las obras poéticas, que pueden resistir mejor que los monumentos los asaltos del tiempo y de la intemperie[1]. Pero en una innovadora «extensión» de la imagen horaciana, el poeta evoca las puertas y las claras ventanas («le huis et le cleres fenestres») a través de las cuales los sucesos del pasado se filtran como rayos luz y se transmiten al presente[2]. Por eso, las ventanas y las vidrieras pueden dejar filtrar algunos rasgos de la mentalidad de los siglos pasados, y nos llevan a interrogarnos sobre cómo se percibían los interiores arquitectónicos, sus espacios, sus decoraciones gracias a la luz natural y artificial que en ellos resplandecía.

Nacida como eficaz pantalla protectora de las ventanas, la vidriera pronto se convierte en un complemento lujoso de decoración cuyos colores, entre la Tardoantigüe-

[1] Agradezco a Marco Beretta, Ingo Herklotz y Gerhard Wolf por sus valiosas sugerencias que han enriquecido el texto; a Sandra Baragli por la paciente lectura; a Ester Fasino, Chiara Piccinini y Filippo Maria Pontani por la traducción de algunos pasajes que aparecen aquí.

Horacio, *Carmina*, libro III, 30, en F. Klingner (ed.), *Q. Horati Flacci Carmina. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, tomo MCDXXXV, Leipzig, 1939: «Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non Aquilo impotens / possit diruere aut innumerabili / annorum series et fuga temporum».

[2] J. Robertet, «Epístola en versos a Georges Chastellain, 1463», en M. Zsuppán (ed.), *Oeuvres*, Ginebra, 1970; cfr. D. Cowling, *Building the Text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford, 1998, p. 139.

dad y la Edad Media, fueron apreciados tanto desde un punto de vista puramente estético, de regalo para los ojos, como teológico, porque se ven como evocadores de las piedras preciosas con las que están construidas las murallas de la Jerusalén celestial, así como espiritual, porque se consideran un estímulo para la contemplación mística. En la vidriera, y en la luz de la cual ella es portadora, se captaba la presencia divina, la encarnación del Cristo-Luz. No es casualidad que frente a las vidrieras pintadas e historiadas hayan sucedido milagros y visiones místicas, gracias a esa coincidencia entre luz natural e irradiación divina.

La vidriera, quizá más que otras formas artísticas, está unida a la imagen del Occidente medieval porque encarna la oscilación no resuelta entre la aspiración al lujo mundano y el deseo de «ver» a Dios y de unirse con él. A través de la vidriera se puede captar la luz multicolor –atractiva en su fisicidad pero al mismo tiempo mística– de la Edad Media.

Vidrieras y diseño arquitectónico

Casi todos los que han escrito sobre vidrieras no han escatimado en citas del segundo libro del tratado *De diversis artibus*, del monje alemán Teófilo (siglos XI-XII), dedicado a la fabricación de vidrieras[3]. En el prólogo, Teófilo escribe que, al entrar en el metafórico santuario de Santa Sofía, distinguió muchos colores, cada uno de los cuales tenía una utilidad y naturaleza propia. Tomando esto en consideración y habiendo experimentado «visu manibusque», quiere explicar al lector cómo se puede decorar un edificio con ingenio artístico y variedades de colores y, al mismo tiempo, hacer que la luz del día y los rayos del sol puedan penetrar libremente. Pero como se había dado cuenta de que la pintura mural y sobre tabla no es «transparente», se dedicó a investigar las características del vidrio y las potencialidades de las vidrieras como «curiosus explorator» de la labor de expertos vidrieros.

A las vidrieras se les otorgó una importante función, la comunicativa, mediante la representación de imágenes a partir de la época carolingia. Sin embargo, el conocimiento de su perfecta funcionalidad para proteger los interiores que, al mismo tiempo, estaban bien iluminados por la luz natural, había sido ya apreciado en época romana. A finales del siglo I d.C. se encuentran testimonios literarios del empleo del vidrio como pantalla translúcida y pintada en las ventanas de lujosas villas privadas, cuyos triclinios se abrían al paisaje y cuyos peristilos se transformaban, estacionalmente, en «jardines de invierno» con láminas de vidrio[4]. Aunque Vitruvio, en su tratado de arquitectura, había subrayado la conveniencia de que los triclinios se abrieran con grandes ventanas a los paisajes, que formaban así parte del juego decorativo de las pinturas y de los estucos[5], no

---

[3] C. R. Dodwell (ed.), *Theophilus. De diversis artibus / Theophilus. The Various Arts*, Oxford, 1986, pp. 36ss.

[4] Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, libro XIX, 19, en J. André (ed.), *Pline L'Ancien. Histoire Naturelle*, Livre XIX, París, 1964, p. 46: «iam in fenestris suis plebs urbana imagine hortorum cotidiana oculis rura praebebant [...]»; Marcial, *Epigrammata*, XI, 18, vv. 1-2, en W. M. Lindsay (ed.), *Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*, Oxford, 1929: «rus est mihi maius in fenestra».

[5] Vitruvio, *De architectura*, VI, 3, 10; VI, 5, 1-3; VI, 6, 6, en P. Gros (ed.), *Vitruvio, De Architectura*, Turín, 1997, vol. I, pp. IX-LXXVII, vol. II, pp. 813, 820, 842, 844-845, 849 [ed. cast.: *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Akal, 1992].

menta nunca el vidrio plano de ventana, que todavía no se había difundido en Occidente cuando escribe, en la primera edad augustea[6].

La edad constantiniana, aunque registre en la construcción pública un enorme aumento de la provisión de ventanas que emplean mucho vidrio plano pintado, no nos ha legado ningún comentario inherente al vidrio plano y las vidrieras. Indirectamente, nos habla de ello Lactancio, teólogo y preceptor del hijo de Constantino I (†337), que escribe que la mente humana puede reconocer los opuestos con facilidad y evidencia a través de los ojos, así como el ojo humano puede ver bien a través de las ventanas cubiertas con vidrio o piedra especular[7]. Estas palabras aluden a un principio del pensamiento de Plotino (†270), que estaba muy difundido en la Antigüedad tardía, también en los ambientes cristianos, en base al cual el mundo se hace «transparente» para los ojos del espíritu porque la visión de las cosas se produce por un contacto entre la luz interior del ojo y la exterior[8]. Lactancio debía de estar seguro de que, adoptando el vidrio plano –material ampliamente utilizado y conocido por todos– como término de comparación en una compleja disertación teológica, podía expresar con claridad su propio pensamiento.

De la perfecta funcionalidad del vidrio en las ventanas –o sea, que era el mejor material para dejar penetrar la luz natural respecto de la mica, alabastro, telas enceradas, postigos de madera, celosías metálicas o de estuco– también habla, de manera muy clara, una crónica monástica redactada en Normandía en el siglo VII, que describe el dormitorio monástico en Jumièges, en el que a cada cama le correspondía una ventana vidriada, a través de la cual la luz solar calentaba la mirada de los monjes dedicados a la lectura de las Escrituras: « [...] singula per lecta lux radiat; per fenestram vitrum penetrans, linis fovet aspectum legentis[9]».

Instituido por el rey merovingio Clodoveo II (639-657), el monasterio de Jumièges pronto fue objeto de trabajos de reestructuración durante el mandato del abad Filiberto,

---

[6] La difusión del nuevo material se adscribe a la época julio-claudia, cfr. R. Herbig, *Das Fenster in der Architektur des Altertums. Baugeschichtliche Studien*, Atenas, 1929, pp. 9 ss.; D. Sperl, «Glas und Licht in Architektur und Kunst», en W.-D. Heilmeyer y W. Hoepfner (eds.), *Licht und Architektur. Schriften des Seminars für klassische Archäologie der Freien Universitat Berlin*, Tübingen, 1990, pp. 61-71, en concreto p. 65.

[7] Lactancio, *Libro de opificio Dei*, cap. VIII, 11, en S. Brandt (ed.) *Lucii Cornelii Firmiani Lactantii Opera Omnia. Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, tomo XXVII, Praga-Viena-Leipzig, 1893, p. 30. Aquí Lactancio discute un pasaje de Lucrecio sobre la teoría de la visión, en la que, precisamente, se nombra el vidrio como medio a través del cual la luz se puede propagar: Lucrecio, *De rerum Natura*, libro IV, 143; cfr. M. Beretta, «From the Eye to the Eye-Glass. A Pre-History of Spectacles», en *id.* (ed.), *When Glass Matters. Sciences and Crafts facing Glass from Graeco-Roman Antiquity to Early Modern Era*, Florencia, Olschki, 2004. La *lapis specularis* o piedra fengite o mica es un silicato complejo, que puede reducirse a delgadas láminas incluso con el simple restregar de los dedos. Fue empleada en las ventanas ya en la primera época romano-imperial.

[8] Plotino, *Enéadas*, V, 8, 4: una reciente edición italiana es la de ed. M. Casaglia, C. Guidelli, A. Linguiti y F. Moriani, Turín, 1997; cfr. A. Grabar, «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale» (1945), en *id.*, *Les origines de l'esthétique médiévale*, París, 1992 [ed. cast.: *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid, Siruela, 2007]. Ya Aristóteles había escrito que sin luz no podía existir la visión, y que por eso era necesario estudiar los materiales transparentes, «diáfanos», que permiten la propagación de los rayos de luz, cfr. Beretta, *From the Eye to the Eye-Glass*, cit.

[9] «Vita S. Filiberti Abb. Gemeticensis et Heriensis», cap. VIII, en B. Krusch W. Levison (eds.), *Monumenta Germaniae Historica* (a partir de ahora *MGH*), *Scriptores Rerum Merovingicarum, Passiones et Vitae Sanctorum Aevi Merovingici*, tomo V, Hannover-Leipzig 1910, p. 590.

alrededor del 655, cuando las ventanas se cerraron con vidrio plano. La compleja tecnología exigida para su fabricación y el consiguiente coste las convertían en objetos cotizados, que nunca se habrían imaginado en un contexto monástico de los primeros siglos de la Edad Media y menos aún en una región periférica. El vidrio, que como todo material tiene un significado unido a su sustancia, se ha asociado siempre a la transparencia, a la fragilidad y, en consecuencia, a lo precioso y al lujo[10]. El testimonio sobre Jumièges, como tantos otros posteriores, echa por tierra el mito de la pobreza monástica medieval, al menos por lo que concierne al cerramiento de las ventanas[11].

Un siglo antes, en Constantinopla, la iglesia dedicada a la *Hagia Sophia*, fundada por Constantino I, había sido reconstruida enteramente por Justiniano (†565). Pocos años más tarde, al desplomarse la nueva cúpula se construyó otra rápidamente (558-562). En ocasión de la reconsagración, la iglesia es elogiada en un panegírico compuesto por un poeta de corte, Pablo Silenciario[12], quien lo recitó en el palacio imperial y en el de los patriarcas ante un público de elegidos que tenía a la vista tal maravilla arquitectonica. A pesar de ello, el poeta no dejó de enumerar las otras [illegible] ventanas que inundaban de luz el interior, denominando a las que estaban en [illegible], que aligeraban la base de la cúpula, a través de los cuales penetraba la luz dorada de la Aurora, «receptáculos de luz» (fig. 1). El epíteto transmite eficazmente la impresión de la cantidad de luz que se percibía en el interior y que hacía que las ventanas aparecieran como fuentes luminosas. Además, Pablo Silenciario comparaba la cúpula mayor con la bóveda celestial. Ésta se derrumbó de nuevo en el 986 y en 1348. Reconstruida por enésima vez, hacia finales del siglo XIV, fue cuidadosamente inspeccionada por el prelado ruso Ignacio de Smolensk, que quería contar y medir las ventanas para así poder entender el secreto de su extraordinaria luminosidad[13]. Otro viajero ruso, Esteban de Novgorod, que había visitado *Hagia Sophia* hacia mediados del mismo siglo, se había quedado asombrado, por el contrario, de la innumerable multitud de lámparas que ardían en su interior[14]. El juego de luz natural y artificial, obtenido por los arquitectos de Justiniano y repetido a través de los mantenimientos sucesivos, cumplía la fun-

[10] N. Gramaccini y T. Raff, «Iconologia delle materie», en E. Castelnuovo y G. Sergi (ed.), *Arti e storia nel Medioevo, II: Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Turín, 2003, pp. 395-416, en concreto p. 396 [ed. cast.: *Arte e historia en la Edad Media II. Del construir*, Madrid, Akal, 2013].

[11] Esta tendencia no parece haber cambiado en el periodo románico; M. Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art» (1947), en *id.*, *Romanesque Art. Selected Papers*, Nueva York, 1977, pp. 1-27, en concreto p. 16 [ed. cast.: *Estudios sobre el Románico*, Madrid, Alianza, 1995], ha encontrado un cierto número de entusiastas descripciones de agradables decoraciones, hermosas y preciosas, «scarcely monastic in spirit».

[12] Pablo Silenciario, *Descriptio Ecclesiae Sanctae Sophiae*, vv. 407-410, 509-511, en J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Greca*, tomo LXXXVI, 2, Paris, 1865, cols. 2135, 2138-2139; P. Friedlander (ed.), «Descriptio Ecclesiae Sanctae Sophiae», en *id.* (ed.), *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlín, 1912; cfr. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, NJ, 1972, pp. 74 y 82; R. Webb, «The Aestethics of Sacred Space: Narrative, Metaphor and Motion in Ekphraseis of Church Buildings», *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), pp. 59-74, en concreto pp. 64-70. Sobre la relación entre obras de arte y retórica descriptiva véase E. Borsook, «Rhetoric or Reality: Mosaics as Expression of a Metaphysical Idea», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XLIV, 1 (2000), pp. 2-18.

[13] G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington DC, 1984, pp. 96, 231ss.

[14] *Ibid.*, pp. 32 y 234.

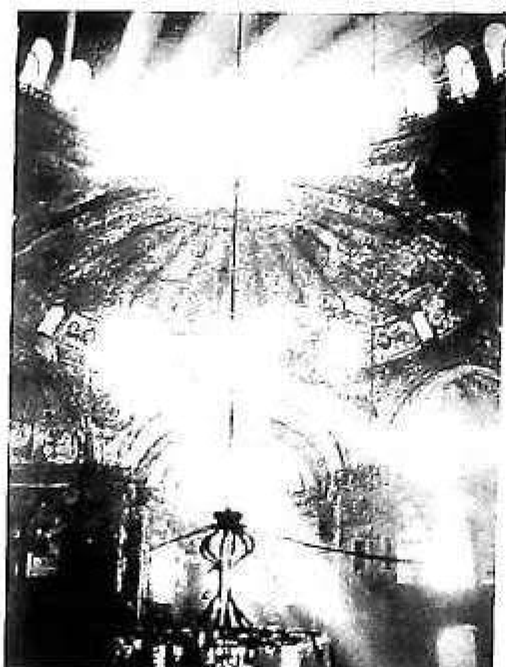


Figura 1. Estambul, Santa Sofía, vista del interior, siglo VI.

ción de exaltar la cromía de los revestimientos y dirigir a los visitantes hacia el eje litúrgico del edificio, en correspondencia con la cúpula mayor[15], que, con su base perforada por las ventanas, creaba la ilusión de estar «colgada» sobre el edificio, mediante una cadena sujeta por la mano de Dios, como siempre había escrito Pablo Silenciario.

En algunas iglesias bizantinas, que se pueden fechar entre los siglos VI y XII, se han hecho estudios y mediciones sobre la cantidad de luz natural que se filtraba y sobre las eventuales modificaciones que sufrió por los filtros de vidrio pintado. A pesar de que en muchos de los casos examinados, entre los que se encuentra San Vital en Rávena, las pantallas vidriadas originales ya no estaban *in situ*, la intensidad luminosa, en todos ellos, resultó ser creciente en dirección al presbiterio. Tal recurso debía de estar dirigido a atraer la mirada y el paso del espectador hacia el espacio litúrgico[16]. Ya en las basílicas romanas de edad constantiniana y teodosiana, las naves laterales se habían dejado ciegas con el fin de que la nave central fuera más luminosa gracias a amplísimos huecos con ventanas. Por lo demás, la búsqueda de la calidad de la iluminación natural era, ya en la Antigüedad grecorromana, fruto de atentos cálculos de las dimensiones y del tamaño de las aperturas, y de la elección del tipo de pantallas que había que insertar. Sin embargo, la cuestión de la «espectacularización» de la luz en los interiores, de gran importancia en el estudio de la arquitectura, nunca ha sido suficientemente valorada salvo en relación

---

[15] D. Phillips, *Lighting in Architectural Design*, Nueva York-Toronto-Londres, 1964, p. 20, ha escrito acerca de la influencia de la posición, forma y cerramiento de las ventanas sobre la penetración de la luz natural y del poder fototrópico de las luces, o sea, de su capacidad de atraer la atención y, como consecuencia, el recorrido de un individuo.

[16] Cfr. F. dell'Acqua, *«Illuminando colorat». La vetrata tra l'età tardo imperiale e alto medioevo: le fonti, l'archeologia*, Spoleto, 2003, pp. 17-20.

con la época barroca, cuando la luz era contemplada con efectos nada menos que teatrales, incluso en contextos religiosos[17].

Los modos de penetración de la luz han sido objeto de gran atención en un estudio basado en dos iglesias fundadas en Steinbach y Seligenstadt (Alemania) por Eginardo, un alumno de Alcuino, célebre por su vastísima cultura y por los intereses artísticos, perteneciente al círculo de los íntimos de Carlomagno y de Ludovico Pío. En esas iglesias se ha medido el ángulo de incidencia del rayo de luz proveniente de las ventanas, que habían sido oportunamente capialzadas[18]. También por las relaciones del *Liber Pontificalis*, a propósito de algunas de las principales basílicas romanas –San Juan de Letrán, San Martín del Monte, Santa María in Trastevere– cuyos ábsides fueron dotados, en época carolingia, de vidrieras pintadas en el transcurso de las reformas ordenadas por los pontífices León III (795-816), Sergio II (844-847) y Benedicto III (855-858), se deduce que la luz natural estaba destinada a enfatizar la importancia del presbiterio[19].

También en la Baja Edad Media se manifiesta una sensibilidad y consciencia de la importancia de la iluminación, como atestigua el caso de la catedral de Lyon, donde, en las primeras décadas del siglo XIII, el claristorio y las bóvedas de cubierta fueron objeto de una reforma radical, dictada por el deseo de adecuar la iluminación interior de la primitiva estructura románica a la sensibilidad estética hacía la luz que se había impuesto más allá de los Alpes, coincidiendo con la arquitectura gótica (fig. 2). Esto se ha demostrado por mediciones ópticas realizadas recientemente que han reconstruido «l'histoire lumineuse de l'édifice»[20].

[17] Lamenta este desinterés H. Sedlmayr, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, Mittenwald, 1979, p. 10. Una gran importancia a la luz había dado, en cualquier caso, en sus estudios sobre las catedrales góticas O. von Simson, *The Gothic Cathedral. The Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Londres, 1956 [ed. cast.: *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, Madrid, Alianza, 1980]. Recientemente, un grupo de arquitectos y liturgistas ha efectuado un estudio sobre la interacción entre luz natural y luz artificial en la liturgia cristiana, en concreto en la iglesia romana de San Clemente (siglo XII) y la Capilla Palatina del palacio de Caserta (siglo XVIII). Los resultados se discutieron en el congreso *Liturgia, Arte e Tecnologia: celebrare con la luce* (Roma, basílica de San Clemente, 19 de junio de 2002), editado en una homónima publicación. Agradezco al padre Silvano Maggiani por la amable sugerencia. De cómo objetos pintados y bien iluminados pueden ofrecer la ilusión de movimientos irreales y capturar la mirada humana véase V. S. Ramachandran, «Interaction Between Colour and Motion in Human Vision», *Nature* CCCXXVIII, 6.131 (1987), pp. 645-647.

[18] W. Boeckelmann, «Zur Konstruktion der Fensterbank- und Leibungsschrägen in der Einhartsbasilika zu Steinbach im Odenwald», en *Karolingische und ottonische Kunst. Werden, Wesen, Wirkung*, Wiesbaden, 1957, pp. 141-149.

[19] «Liber Pontificalis Romanus anche detto Anastasii Bibliothecarii Vitae Romanorum Pontificum ab Petro Apostolo ad Nicolaum I», en L. A. Muratori (ed.), *Rerum Italicarum Scriptores*, tomo II, Milán, 1723, pp. 200-201, 208, 251 (falta en esta edición el pasaje relativo a Sergio II), o bien L. Duchesne (ed.), *Le Liber Pontificalis. Texte, Introduction et Commentaire*, París, 1981 (reimpresión anastática), pp. 10, 25, 94, 147. Para un comentario a estos textos, Dell'Acqua, «*Illuminando colorat*», cit., pp. 120-122.

[20] N. Reveyron, «Lumières gothiques: évolution du voûtement et de l'éclairement dans la cathédrale de Lyon au XIIIe siècle», en F. Joubert y D. Sandron (eds.), *Pierre, lumière, couleur: études d'histoire de l'art du moyen âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris, 1999, pp. 165-184. Se concentra sobre el papel de la vidriera en la arquitectura románica y gótica L. Grodecki, «Esthétique ancienne et moderne du vitrail roman», *Les Monuments historiques de la France* I, 1 (1977), pp. 17-30



Figura 2. Lyon, catedral de San Juan, nave central, segundo tercio del siglo XIII.

Unos siglos después, Leon Battista Alberti es sensible a la iluminación de los interiores en su conocido tratado de arquitectura, escrito a mediados del Quattrocento. Declarado admirador de la arquitectura clásica, donde la ventana no había prosperado mucho, admitía, sin embargo, que prefería en las iglesias cristianas naves no demasiado tenebrosas, sino más bien impregnadas de una mística penumbra. Por lo tanto, sugería que

> Las ventanas de los templos deben ser de dimensiones medianas y estar en posición muy elevada con el fin de que, a través de ellas, no se pueda ver más que el cielo y que ni los oficiantes ni los fieles, de ningún modo, aparten sus mentes de la divinidad. La sensación de temor que suscita la oscuridad acrecienta, por propia naturaleza, la piedad de los espíritus [...]

Añade el hecho de que las llamas consustanciales a los templos, que se puede considerar como el mayor elemento ritual y el mayor elemento religioso, se debilitan en un ambiente demasiado luminoso. Además, Alberti recuerda cómo los antiguos, a fin de proteger los interiores de la intemperie, usaban celosías de mármol, de metal, pero no de vidrio, por ser considerado demasiado frágil[21].

---

[21] L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, libro VII, cap. XII, en *id.*, *L'Architettura*, traducción de G. Orlandi, introducción y notas de P. Portoghesi, Milán, 1989, pp. 335-341 [ed. cast.: *De re aedificatoria*, Madrid, Akal, 1991]. Los estudios más recientes sobre la arquitectura romano-imperial han demostrado, sin embargo, el gran uso del vidrio plano en los edificios tanto privados como públicos a partir del siglo I d.C.

La relación de dependencia entre las dimensiones y la forma de la ventana, y la calidad de la luz ha llevado –como se ha intentado esbozar– a una identificación entre ventana y luz. En los primeros decenios del siglo XX esto se manifestaba, una vez más, en palabras de Pavel Florenskij:

> [...] una ventana es una ventana en cuanto que a través de ella se difunde el dominio de la luz, y entonces la misma ventana que nos da luz es luz, y no es «parecida» a la luz [...] es la luz misma en su entidad ontológica, esa misma luz indivisible en sí y no divisible por el sol que brilla en nuestro espacio. Pero en sí misma, fuera de la relación con la luz, fuera de su función, la ventana es como si no existiera, muerta, y no es una ventana; despojada de la luz, no es más que madera y vidrio[22].

El color de las vidrieras, su fortuna literaria

Un aforismo de Ludwig Wittgenstein (1948) presenta uno de los típicos *leitmotive* de toda obra relacionada con vidrieras, el color:

> Los colores estimulan la filosofía. Quizá esto explique la pasión de Goethe por la teoría de los colores. Los colores parecen presentarnos un enigma, un enigma que nos estimula sin inquietarnos[23].

La variedad de los colores de las vidrieras medievales y su forma de reflejarse en el interior de los edificios ha provocado tanto un mutuo estupor en innumerables observadores como admirados comentarios de personajes muy diferentes entre ellos, desde el poeta Prudencio, en época teodosiana, hasta el abad de Saint-Denis Suger en el siglo XII o Marcel Proust. Los colores son responsables de «dar vida» a las cosas. Comentando a Aristóteles en un tratado sobre los colores, Johann Wolfgang von Goethe escribía:

> Pertenece a lo visible sólo aquello que es de la vista [...] Lo visible es el color. Éste es algo que recubre lo que es visible [...] El color no se puede ver sin luz, y sólo se puede ver en ella. Por esta razón debemos decir ahora qué es la luz. Existe algo que llamamos transparente *(diafanés)*. Un nombre que damos a algo que es visible, pero no en sí, sino a través de otro color [...] La luz es el color de la transparencia[24].

---

[22] P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, ed. E. Zolla, Milán, 1977, p. 60.

[23] L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt, 1977 [ed. cast.: *Observaciones diversas. Obras completas*, Madrid, Gredos, 2009, vol. 2.].

[24] J. W. Goethe, *Zur Farbenlehre. Materialen zur Geschichte der Farbenlehre* (1810); cfr. *id.*, *La teoria dei colori*, ed. R. Troncon, Milán-Trento, 1997, p. 60. Goethe había trabajado más de cuarenta años en la elaboración de la teoría de los colores y estaba más orgulloso que de la propia producción literaria. Cfr. J. Gage, «Color in Western Art: An Issue?», *The Art Bulletin* LXXII, 4 (1990), pp. 518-541; *id.*, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, 1993; *id.*, *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*, Londres, 1999; L. von Mackensen, «I fondamenti della teoria goethiana dei colori», en F. Moiso (ed.), *Goethe: la natura e le sue forme*, Milán, 2002, pp. 33-39.

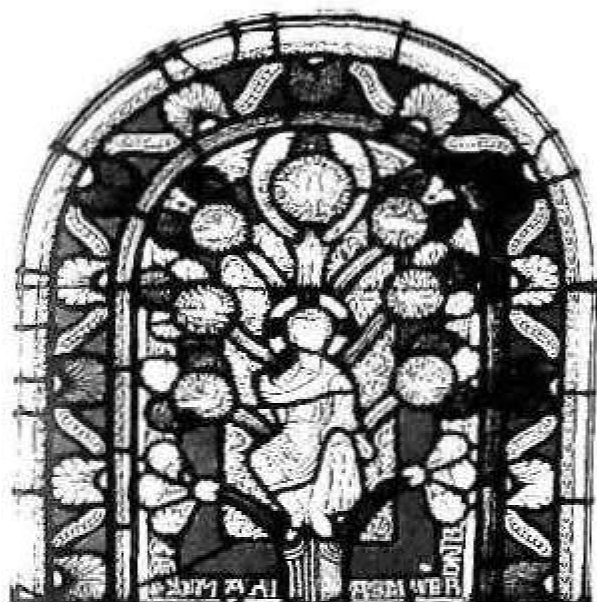


Figura 3. Gerlachus, vidriera de la abadía de Santa María y San Nicolás en Arnstein an der Lahn (Renania-Palatinado), el árbol de Jesé, vidrio pintado *a grisaille*, *ca.* 1150, detalle.

A estas palabras se les puede añadir una interrogación retórica: ¿qué forma de arte puede presumir más que el de la vidriera de ser un arte de la transparencia, en el que la luz se funde con el color? Aunque Goethe polemizara duramente contra los experimentos sobre los colores de Newton, que usaba un prisma de cristal –por tanto, un objeto artificial– para explicar el origen de los colores naturales, se sentía atraído, sin embargo, por el vidrio y, en particular, por las vidrieras. De hecho, acompañaba al barón von Stein en excursiones de estudio por la región entre el Rin y el Meno para encontrar reliquias del glorioso pasado germánico, durante las cuales su aristocrático compañero consiguió incluso adquirir un excepcional grupo de vidrieras que el maestro Gerlachus, a mediados del siglo XII, había realizado para la abadía de Arnstein an der Lahn (fig. 3), y él mismo empezó a coleccionar vidrieras para su propia residencia de Weimar. Que el interés de Goethe por estas producciones transcendiera la pura valoración estética queda testimoniado, por ejemplo, por un pasaje en el que compara la poesía con las vidrieras, diciendo que la primera es opaca y oscura si se ve desde el exterior, como las vidrieras pintadas de una iglesia vistas desde la plaza del mercado, las cuales se vuelven coloridas y claras, resplandecientes de historias y ornamentaciones, cuando se miran desde el interior:

> ¡Las poesías son como las vidrieras pintadas! Si desde la plaza del mercado se mira al interior de la iglesia, todo es lóbrego y oscuro [...] ¡Pero probad a entrar! Acercaos a la Sagrada Capilla: de repente hay un resplandor vivo, historia y arte resplandecen inesperadamente, un noble rayo reluce lleno de significado [...][25].

[25] J. W. Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe*, Múnich, 1981, vol. I, p. 326: «Gedichte sind gemalte Fensterscheiben! / Sieht man vom Markt in die Kirche hinein / da ist alles dunkel und düster [...] / Kommt aber

Por lo demás, en su juventud él fue uno los primeros admiradores modernos de la arquitectura gótica, de la que la vidriera es uno de los principales elementos constitutivos. Goethe reconocía en las catedrales góticas una belleza primordial, expresada con formas mucho más próximas a la naturaleza de cuanto lo hicieran las barrocas, dominadas por artificiosos excesos. En Francia, unas décadas antes, Marc-Antoine Laugier había expresado una opinión similar; observaba que, si bien la propia época se volvía hacia lo antiguo para buscar un modelo de perfección arquitectónica, para los edificios sagrados las formas más adecuadas seguían siendo las góticas, de inigualable majestuosidad y grandiosidad, a pesar de las muchas incongruencias y las innumerables imprecisiones:

> En estos fuertes edificios los muros macizos son normalmente bastante ligeros y las aperturas se multiplican hasta el infinito. De ahí su extravagancia, una variedad de apariencias agradables a la vista y que crean el más seductor de los espectáculos [...] Pongámonos en el centro del crucero [...] ¿Qué es lo que veremos? Una distribución fascinante en la cual la vista se sumerge con deleite a través de múltiples filas de columnas [...] las vidrieras distribuyen la luz con abundancia y de modo desigual[26].

Traducidas a las principales lenguas europeas, los escritos de arquitectura de Laugier tuvieron una gran influencia en los arquitectos ingleses más importantes de la época, entre los cuales se reforzó la convicción de que las formas arquitectónicas derivaban de las naturales[27].

A principios del siglo V, una sugestiva metáfora natural había sido ya elaborada por el poeta Prudencio, quien sintetizaba en hermosos versos el maravilloso efecto de las vidrieras pintadas de San Pablo Extramuros en Roma, resplandecientes de colores como los prados floridos en primavera: «sic prata vernis floribus renident» («así los prados brillan de flores en primavera»)[28].

---

nur einmal herein! / Begrüsst die heilige Kapelle, / da ist's auf einmal farbig helle, / Geschicht' und Zierat glänzt in Schnelle, / bedeutend wirkt ein edler Schein [...]». Cfr. E. Castelnuovo, *Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri*, Turín, 1994, pp. 190-192.

[26] M.-A. Laugier, «Observations sur l'architecture», en G. Bekaert (ed.), *Marc-Antoine Laugier. Essai sur l'architecture. Observations sur l'architecture. Édition intégrale des deux volumes*, Bruselas, 1979 (facsímil de las ediciones de los dos textos, París, 1755 y París, 1765), pp. 129-130: «Dans ces fortes bâtiments les massifs sont d'ordinaire fort legers et les percés mulupliés à l'infini. Il en résulte une bizzarrerie, une variété d'aspects, qui occupent agréablement la vue, et qui produisent le spectacle le plus séduisant [...] Plaçon-nous au centre de la croisée [...] Que verrons-nous? Une distribution charmante, où l'oeil plonge délicieusement à travers plusiers files de colonnes [...] dont les vitraux répandent la lumiere avec profusion et inégalité».

[27] Sin embargo, Goethe, en el propio escrito *Von deutscher Baukunst* (1772), arremete contra Laugier, sin nombrarlo, porque éste había atribuido todo a medida, módulos, dogmas, sin dejar espacio a la creatividad y a la genialidad humana; cfr. G. Bekaert, «Introduction», en *id.*, *Marc-Antoine Laugier*, cit., p. VIII; W. Herrmann, *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, Londres, 1962, pp. 68ss. sobre la visión que Laugier tenía del gótico; pp. 173ss. sobre la recepción de los escritos de Laugier en el extranjero; pp. 187ss. sobre Goethe.

[28] Prudencio, *Peristephanon Liber, Inno XII, Passio Apostolorum Petri et Pauli*, v. 54, en I. Bergman (ed.), *A. Prudentii Clementis Carmina. Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, tomo LXI, Viena-Leipzig, 1926, p. 423. El pasaje se ha considerado relativo a las vidrieras de San Pablo por H. Oidtmann, *Die Glasmalerei*, Colo-

En este testimonio, el primero que ha quedado sobre las impresiones producidas por el vidrio coloreado en un interior, la imagen del prado alude a la naturaleza paradisíaca del espacio sagrado, iluminado en sus colores por una eterna primavera. La basílica se comenzó a construir a fines del siglo IV por la familia del emperador Teodosio con el fin de ofrecer un digno acomodo a la sepultura de Pablo, dado que Constantino I había hecho lo propio con la de Pedro. Con la dedicación de semejante templo a Pablo, se ratificaba oficialmente la misma dignidad de culto para ambos apóstoles, defendida con la teoría de la *Concordia Apostolorum*[29]. Se puede creer que no sólo en las proporciones, sino también en la decoración, la basílica paulina reflejara la basílica constantiniana de San Pedro, representando ambas los principales centros de culto cristiano en Roma, que necesariamente debían reflejar la sacralidad del lugar y, al mismo tiempo, el rango imperial de los comitentes.

No sabemos si también había vidrieras pintadas en San Pedro. En cualquier caso, justo en la época romano-imperial se impuso una estética del color y de la luz, tanto en el ámbito pagano como cristiano[30]. De hecho, los poetas de corte de la Antigüedad tardía expresaron hermosas metáforas sobre la luz y sobre los colores que ella suscitaba (evocadas por sus seguidores de la época carolingia), entre ellas una que veía la luz, filtrada de día a través de las ventanas, retenida también de noche en el interior de los edificios, gracias al juego de reflejos que originaba con los ricos revestimientos y decoraciones[31]. Hacia mediados del siglo IX, Sedulio Escoto dirigía al obispo de Lieja, Hartgar (840-855), un *carmen* en el que se celebraba la casa eucarística, alumbrada por filtros de vidrio clarísimo, celestial, a través del cual penetraban los rayos del sol, capaces de fascinar a los *sophos*, o sea, a los literatos de corte, entre ellos el poeta mismo:

---

nia, 1892-1898, vol. II, p. 34, que remite a la historia de la pintura de T.-B. Éméric-David, *Historie de la peinture au Moyen Age. Avec une notice sur l'auter par P. L. Jacob*, París, 1852, pp. 38-39, nota 3 y pp. 79-80; ha sido introducido en el excursus histórico sobre la «suerte» de las vidrieras por Castelnuovo, *Vetrate medievali*, cit., pp. 163 y 220.

[29] Cfr. R. Krautheimer, «Intorno alla fondazione di San Paolo fuori le Mura», *Atti della Pontificia Accademia di Archeologia. Rendiconti* 19, LIII-LIV (1980-1982), pp. 207-220; H. L. Kessler, *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy*, Spoleto, 2002. Sobre la *Concordia Apostolorum*, cfr. J. M. Huskinson, *Concordia Apostolorum. Christian Propaganda at Rome in the Fourth and the Fifth Centuries. A Study in Early Christian Iconography and Iconology*, Londres, 1982.

[30] Sobre la estética tardoantigua, M. Cagiano de Azevedo, «Policromia e polimateria nelle opere d'arte della tarda antichità e dell'alto medioevo» (1970), en S. Lusuardi Siena y M. P. Rossignani (eds.), *Cultura e tecnica artistica nella tarda antichità e nell'alto medioevo*, Milán, 1986, pp. 19-55. Sobre la estética medieval en general véase R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milán, 1961, p. 42.

[31] Por citar algunos autores, Sidonio Apolinar, «Ep. II, 10, 4, Sidonius Hesperio suo salutem», en C. Lütjohann (ed.), *Gai Solii Apollinaris Sidonii Epistulae et carmina*, *MGH*, *Auctores antiquissimi*, tomo VIII, Berlín, 1887, p. 34; Venancio Fortunato, *De Ecclesia Parisiaca*, Carm. II 10, vv. 13-16, en F. Leo (ed.), *Venanti Honori Clementiani Fortunati presbyteri Italici Opera poetica*, *MGH*, *Auctores antiquissimi*, tomo IV, Berlín, 1881, p. 40; Alcuino, *Carmina*, *Versus de patribus regibus et sanctis euboricensis ecclesiae*, vv. 1508-1516, en E. Dümmler (ed.), *MGH*, *Poetae Latini aevi Carolini*, tomo I, *pars prior*, Berlín, 1880, p. 203; cfr. Dell'Acqua, «*Illuminando colorat*», cit., p. 115.

> [...] y después haya glaucas ventanas de vidrio, sobre las que el almo Febo dirija sus rayos, iluminando de modo experto con su hermosa melena, oh, ilustre prelado, a tus [fieles] enamorados de la luz[32].

Sedulio llama al Sol «Phoebus», aludiendo abiertamente a la mitología clásica, para expresar una extraordinaria sensibilidad por la luz, símbolo de una sabiduría «iluminada» y, al mismo tiempo, símbolo divino por excelencia de Cristo, como había sido de Apolo.

Algunos siglos después, en la descripción de los trabajos de renovación llevados a cabo por Suger, abad de Saint-Denis en París, en la iglesia abacial, se captan rasgos de una pasión casi sensual, pagana, por los objetos lujosos y por la luz de las vidrieras, por los colores intensos y buscados. Suger justificaba la elección de la preciosa ornamentación diciendo que los colores, en particular los de las piedras preciosas, remiten a las virtudes, como ya enseñaba el Apocalipsis de Juan cuando describe las murallas de la Jerusalén celestial, construidas con piedras preciosas[33]. Al completar todos los trabajos, Suger hizo añadir una inscripción en las puertas nuevas de bronce en la que afirmaba abiertamente que: «mens hebes ad Verum per materialia surgit [...]» («la mente obtusa se eleva a la Verdad mediante cosas materiales»).

En el presbiterio se puso otra inscripción con la finalidad de enfatizar la luminosidad adquirida por el cuerpo central del edificio, gracias a la cabecera que él mismo hizo reconstruir y vidriar:

> Con la unión de la parte nueva en el reverso de la anterior, la corte resplandece iluminada en su centro. En realidad, lo que se une a las cosas espléndidas resplandece, y resplandece la noble obra que está impregnada de luz nueva [...][34].

A esta luminosidad se la consideraba capaz de dar luz a la mente de los mortales y transportarlos hacia la esfera de la contemplación mística. Se han reconocido ascendencias neoplatónicas en tales afirmaciones sobre la luz, que, en efecto, habían sido ya anticipadas por los teólogos cristianos de los primeros siglos, entre ellos el anónimo conoci-

---

[32] Sedulio Scoto, *Carmen 4*, «Idem ad praefatum praesulem reverendum Hartgarium», lib. II, vv. 42-45 y *Carmen 42*, «De quadam ecclesia», lib. II, vv. 6-7, en L. Traube (ed.), *MGH*, *Poetae Latini aevi Carolini*, tomo III, Berlín, 1896, pp. 169 y 207: «[...] mox glaucae vitreae sintque fenestrae / quo Phoebus radios dirigat almus / perlustretque sophos crine decoro / praesul clare, tuos lucis amantes».

[33] Apocalipsis 21, 9-22, 5. Cfr. L. Grodecki, «Le chapitre XXVIII de la Schedula du moine Théophile technique et esthétique du vitrail roman» (1976), en *id.*, *Le Moyen age retrouvé. De l'an Mil a l'an 1200*, I, París, 1986, pp. 249-260, en concreto p. 258.

[34] «Sugeri abbatis S. Dionysii Liber de rebus in administratione sua gestis», caps. XXVII, XXVIII y XXXII en J. von Schlosser (ed.), *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Viena, 1896. Cfr. también *id.*, *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell'arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV), con un'aggiunta di nuovi testi e aggiornamenti critico-bibliografici*, ed. J. Végh (edición anastática), Florencia, 1992, par. XXXVI, pp. 271-272 y 277: «Pars nova posterior dum iungitur anteriori, / Aula micat medio clarificata suo. / Claret enim claris quod clare concopulatur, / Et quod perfundit lux nova, claret opus / nobile [...]». Una reciente edición de los escritos de Suger es de A. Speer, G. Binding y otros (eds.), *Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*, Darmstadt, 2000.

do como Pseudo-Dionisio, cuyos textos contribuyeron a fundar la estética de la luz medieval[35]; él había elaborado un pensamiento original fusionando la filosofía neoplatónica y la teología de la luz, presente en el Antiguo y el Nuevo Testamento.

Un cierto número de textos del siglo XII transmiten un verdadero entusiasmo por el color, por la luz y por el lujo en las decoraciones sagradas y, además, una apreciación desinteresada por el arte, desligada de los contenidos y de una presunta función religiosa y didáctica del arte mismo[36]. Algunos poemas caballerescos del área germánica, redactados entre los siglos XII y XIV, se recrean en la descripción de vidrieras –fantásticas– hechas de piedras preciosas, testimoniando cómo en los rutilantes colores del vidrio medieval el hombre contemporáneo veía algo de precioso, también desde un punto de vista material. En *Parzival*, Wolfram von Eschenbach, refiriéndose a las vidrieras, escribía « […] amplias y todas engastadas // de diamantes y amatistas, / de topacios y de granates / crisólitos y sardónice […]»[37].

Análogamente, bastante más tarde, entre los siglos XIX y XX, conocidos escritores, poetas y artistas han expresado una ferviente consideración por los colores de las vidrieras, por su cualidad luminosa[38]. Entre ellos, es extremadamente sugerente la evocación de Marcel Proust del interior de una iglesia gótica, surgida del recuerdo de la luz que animaba los colores de las figuritas de una linterna mágica que él tenía de pequeño. De este modo, medita sobre el hecho de que los arquitectos, en colaboración con los maes-

[35] Los escritos del Pseudo-Dionisio estaban ligados a la abadía de Saint-Denis desde la época carolingia, cuando fueron donados a Pipino el Breve por el pontífice romano. Más tarde, Ludovico Pío quiso una colección de fuentes sobre la biografía del autor, en las que se fundían las identidades de Dionisio, discípulo de san Pablo, y del mártir Dionisio, el evangelizador de Galia a quien estaba dedicada la iglesia de los reyes de Francia. Más tarde, Carlos el Calvo pidió a Juan Scoto Eriugena hacer un comentario de estos escritos dionisianos. Sobre la influencia que tuvieron en los textos de Suger, cfr. E. Panofsky, «Note on a Controversial Passage in Suger's De Consecratione Ecclesiae Sancti Dionysii», *Gazette des Beaux Arts*, XXVI (1944), pp. 95-114; *id.*, *Abbot Suger and the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton, NJ, 1946 [ed. cast.: *El abad Suger: sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid, Cátedra, 2004]. La tesis de Panofsky sobre la influencia de la obra del Pseudo-Dionisio sobre Suger ha sido recientemente puesta en discusión por P. Kidson, «Panofsky, Suger and St. Denis», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* L (1987), pp. 1-17, en concreto pp. 4ss., quien ha demostrado que en los textos de Suger no aparecen nunca las citas directas del Pseudo-Dionisio, y que la metáfora de la luz pertenecía desde hacía siglos a la visión cristiana del mundo. Para la actualización sobre los estudios véase W. Sauerländer, «Gothic Art Reconsidered: New Aspects and Open Questions», en E. C. Parker y M. B. Shepard (eds.), *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, Nueva York, 1992, pp. 26-40, en concreto p. 27.

[36] M. Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque», *op. cit.*, pp. 14-15. Apoyan las convicciones de Schapiro las de K. Hoffmann, «Introduction», en *id.* (ed.), *The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, catálogo de la exposición (Nueva York, 12 de febrero-10 de mayo de 1970), Nueva York, 1970, pp. XXXIII-XLIII, en concreto p. XLI. Esta es una época en la que se acentúa la comunicación «visual», también en las funciones litúrgicas. Sin embargo, una delectación puramente estética de las obras de arte, por los vagos rasgos «paganizantes», había surgido ya en los primeros siglos de la cristiandad y se encuentra en la obra de refinados poetas carolingios, por lo que no debe ser vista como novedad que arranca en una fase histórica que se había liberado hacía poco de angustias milenaristas.

[37] W. von Eschenbach, *Parzival*, libro XII, vv. 589.20-25, ed. de L. Mancinelli, Turín, 1993 [ed. cast.: *Parzival*, Madrid, Siruela, 1999]; cfr. E. Castelnuovo, *Vetrate medievali*, cit., p. 168 y 205.

[38] Grodecki, *Esthétique ancienne et moderne du vitrail roman*, cit., pp. 18-19, cita a Joris-Karl Huysmans, Charles Baudelaire, etcétera.



Figura 4. Heiligenkreuz (Austria), abadía de Santa María, Brunnenkapelle, vidriera de la dinastía Babenberg, margrave Leopoldo III, vidrio pintado *a grisaille*, *ca.* 1290

tros vidrieros, habían dotado «à l'opacité des murs d'impalpables irisation, des surnaturelles apparitions multicolores»[39] («a la opacidad de los muros de una impalpable irisación de sobrenaturales apariciones multicolores»).

Otro recuerdo suyo de la infancia es el relativo a la iglesia de Combray donde, a pesar de la grisura atmosférica, el interior de la iglesia estaba «encendido» por los colores de las vidrieras. Una de ellas estaba completamente ocupada por un personaje enmarcado por un baldaquino (fig. 4)[40], colgado a medio camino entre la Tierra y el Cielo, que con sus proporciones monumentales parecía semejante a un rey de cartas:

> Las vidrieras nunca tornasolaban tanto como en los días de poco sol, de modo que si afuera hacía mal tiempo, de seguro que en la iglesia lo hacía hermoso; había una, llena en todo su tamaño por un solo personaje que parecía un rey de baraja, y revivía allá, entre cielo y tierra, bajo un dosel arquitectónico.

---

[39] M. Proust, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, París, 1914, p. 11 [ed. cast.: *A la busca del tiempo perdido*, 2 vols. Madrid, Valdemar, 2012]. Sobre la percepción, los estudios más interesantes se han realizado desde la moderna neurociencia, que ha aclarado que los artistas, con incidencia mayor que los otros seres humanos, tienden a asociar por un proceso sinestésico los conceptos y las imágenes a los colores, y en sus creaciones se sirven de metáforas con el fin de expresar estas conexiones que toman cuerpo entre los propios centros visuales y la emotividad más profunda. Las metáforas tienen a menudo el poder de evocar estas conexiones también en el que las disfruta. Véase V. S. Ramachandran y E. M. Hubbard, «Synaesthesia: A Window Into Perception, Thought and Language», *Journal of Consciousness Studies* VIII (2001), pp. 3-34, en concreto pp. 17-18.

[40] A las vidrieras de este tipo se las llama «arquitectónicas», en cuanto los personajes son representados dentro de marcos o tabernáculos inspirados en la escultura arquitectónica contemporánea. Véase a tal propósito M. P. Lillich, «The Band Window: A Theory of Origin and Development», *Gesta* IX, 1 (1970), pp. 26-33.

Proust recuerda así que en otra vidriera predominaban los tonos irisados del azul, que, gracias a la luz solar, daban la impresión de un «précieux incendie»[41].

Entre los siglos XVIII y XIX, gran parte de los primerísimos coleccionistas estadounidenses de arte medieval manifestaron una atracción irresistible por las vidrieras medievales, o mejor, por la luz antigua y misteriosa que podrían dejar penetrar en sus casas de *parvenus*. A menudo consiguieron procurarse fragmentos de vidrieras de considerable tamaño y valía, entre los que se pueden recordar algunos medallones de la parisina Sainte-Chapelle –el edificio emblemático del gótico rayonante y del arte vitral medieval de mediados del siglo XIII– que llegaron a manos de William Poyntell, un inglés establecido en Filadelfia. Tuvo la suerte de comprarlos en los primeros años del siglo XIX, después de que Napoleón hubiera hecho quitar buena parte de las admirables «paredes» de vidrio de ese monumental cofre para las reliquias de Cristo ordenado por Luis IX. Quizá Poyntell quería instalar las vidrieras en la propia biblioteca, como después hizo el segundo coleccionista de vidrieras en los Estados Unidos, Robert Gilmor Jr., quien, tras visitar en París el Musée national des Monuments Français, en los primeros años del siglo XIX, durante un *Grand Tour* europeo, había experimentado un «melancholy pleasure», influenciado como estaba por la literatura romántica coetánea[42].

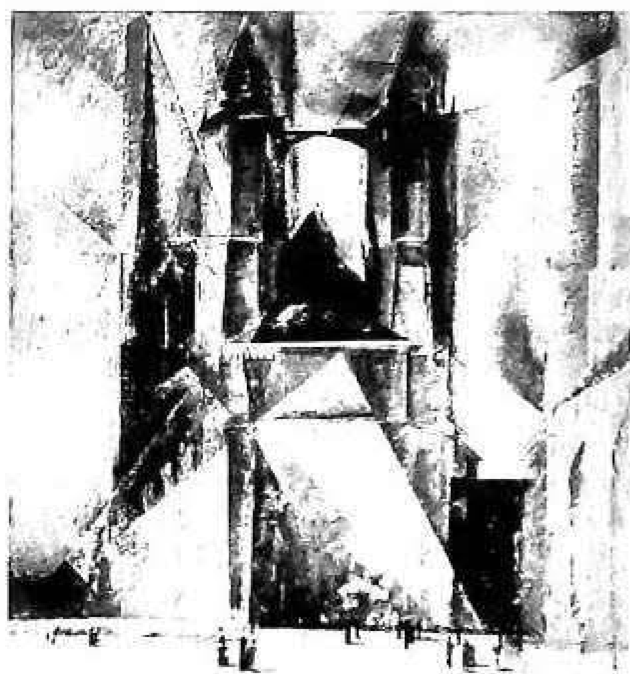


Figura 5. Lyonel Feininger, *Marktkirche in Halle*, óleo sobre tela, 1930.

[41] Proust, *A la recherche du temps perdu*, cit., pp. 72-74: «Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que fit-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église; l'un était rempli dans toute sa grandeur par un seul personnage pareil à un Roi de jeu de cartes, qui vivait là-haut, sous un dais architectural, entre ciel et terre».

[42] E. B. Smith, «The Earliest Private Collectors: "False Dawn" Multiplied», en *id.* (ed.), *Medieval Art in America: Patterns of Collecting, 1800-1940*, catálogo de la exposición (University Park, Pa., 28 de marzo-26 de mayo de 1996), University Park, Pa., 1996, pp. 23-33, en concreto pp. 23ss.

La luz de las catedrales y, en general, el fenómeno de la refracción de la luz ha seguido inspirando también a los contemporáneos. El pintor Lyonel Feininger (1871-1956) a menudo pintó haces luminosos que parten de diferentes fuentes, casi como reflejos de un espejo fraccionado, como se ve en *La ventana del atelier* (1919, Wihelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg), donde una ventana vidriada es fuente de luz; o bien en la *Marktkirche im Halle* (1930, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Múnich) (fig. 5), donde el dominante edificio medieval, con dos altas torres de fachada, modifica la luminosidad de la plaza, refractando los rayos luminosos que aparecen como haces de luz dirigidos sobre la iglesia, «descompuestos» por los salientes de la estructura arquitectónica[43]. En la xilografía *Catedral* (1919, Kunstarchiv Arntz, Haag/Obb), tal vez no por azar, sobre los altísimos pináculos de las torres de fachada y del cimborrio resplandecen brillantísimas estrellas, aludiendo quizá a la inmediata asociación en el imaginario común entre la luz y las catedrales góticas[44].

La vidriera como expresión de lo sobrenatural

A propósito del arte paleocristiano y bizantino, André Grabar había explicado el alejamiento de los cánones proporcionales y estéticos clásicos y su dirigirse hacia la abstracción, diciendo que ella, intencionalmente, buscaba el modo de expresar lo inefable, la esencia divina y una dimensión «diferente» respecto a la realidad tangible[45]. Más allá de tener o no conciencia de esta cuestión los artistas, hay que decir que la luz había sido considerada, ya desde la teología de los primeros siglos cristianos, el símbolo divino más perfecto. Por lo demás, en el Génesis (I, 3) se dice claramente que Dios ha creado el universo con un acto de iluminación («¡Fiat Lux!»), por lo que éste no puede sobrevivir sin luz. Aunque cada cosa creada es una manifestación de Dios, la luz es la más directa. El tema vuelve en el Nuevo Testamento: en el Evangelio de Juan (9, 5) Cristo afirma «soy la luz del mundo». Al respecto, la teología cristiana más antigua heredó también algunos principios de la filosofía neoplatónica. Plotino, de hecho, veía la luz como lo menos material de los fenómenos naturales, por ser intangible, incorruptible y, a la vez, real y perceptible por los sentidos. La luz sería manifestación del principio racional *(logos)* de la realidad, razón por la que el ojo humano es atraído por ella y por los colores, que son, en sí mismos, luz[46]; puesto que el intelecto humano

---

[43] Sin inclinarse a atribuir a la obra de Feininger connotaciones neoplatónicas, a propósito de reflejos de la realidad, se quiere recordar que Plotino había escrito que las imitaciones mejor conseguidas de la realidad son aquellas que, como un espejo, son capaces de aprehender el reflejo de las formas (Plotino, *Enéadas*, IV, 3, 11; cfr. Grabar, «Plotin et les origines», cit.).

[44] Agradezco a Adriano Peroni por haberme animado a reflexionar sobre el valor y el uso de la luz en el trabajo de Lyonel Feininger. Para los cuadros citados, véase H. Hess, L. E. Hess e I. Krause (eds.), *Lyonel Feininger*, 1871-1956, catálogo de la exposición (Múnich, 24 de marzo-13 de mayo de 1973; Zúrich, 25 de mayo-22 de julio de 1973), Múnich-Zúrich, 1973, Kat.-Nr. 97, 133 y 311.

[45] A. Grabar, «Le message de l'art byzantin» (1964), en *id.*, *Les origines de l'esthétique*, cit.

[46] Plotino, *Enéadas*, II, 4, 5; cfr. Grabar, *Plotin et les origines*, cit.

sería capaz de captar el *logos* de las cosas, su solidez sería superada hasta hacerse «transparentes» y «fusionarse» con la luz[47]. De esta rápida e insuficiente síntesis de las doctrinas neoplatónicas se puede entender por qué llegaron a sostener el tema de la luz, presente ya en el Antiguo y Nuevo Testamento, con el fin de explicar la presencia divina de todas las cosas, y por qué en la luz se reconocía el símbolo divino por excelencia, confirmando las palabras de Juan sobre la identificación de la luz con Cristo/*logos*. Ello llevó a justificar también en los lugares de culto la presencia de materiales reflectantes, de intenso colorido, como el mosaico, los mármoles polícromos, las vidrieras, las lámparas de metales preciosos.

También en la literatura menos docta se recogen ecos de tales convicciones. Una fuente recuerda que, hacia la mitad del siglo VI, en la iglesita de un pequeño monasterio de Bretaña, el abad Gilda († 565) hizo vidriar la ventana en el ábside de la iglesia, con el fin de postrarse durante la oración hacia una fuente de luz natural.

> Entonces construyó un pequeño oratorio en la orilla del río Blavet, bajo una roca saliente; excavando la roca misma desde Occidente a Oriente, y construyendo encima un muro a lo largo del lado derecho, consiguió un oratorio apropiado, bajo el cual hizo manar de la roca una fuente límpida. Después, el beato Gilda, queriendo cerrar con un vidrio la ventana expuesta al este del mismo oratorio, al estar desprovisto de vidrio, se postró en tierra invocando a Dios; luego, alzándose en oración, fue hacia otra roca y de ella, por la generosidad del Señor, extrajo el vidrio[48].

El hecho de que el vidrio se nombre específicamente hace pensar que él, originario de las islas Británicas, donde la producción vidriera había desaparecido después de la dominación romana, había visto el vidrio plano empleado en edificios de la Galia y lo había individuado como el medio más adecuado para la penetración de la luz solar en el espacio sagrado; luz solar que él debía de reconocer como inmediato retorno a la esencia intangible de Dios. Por lo demás, en la liturgia cristiana se cantaba, al menos desde el siglo IV, el himno griego *Phos Hilaron*, que dice:

> ¡Oh, alegre Luz / de la Santa Gloria
> del Padre Celestial Inmortal
> santo, oh, beato Jesucristo!
> Llegando al ocaso del Sol,
> viendo la luz del crepúsculo

[47] Plotino, *Eneadas*, V, 8, 4; cfr. Grabar, *Plotin et les origines*, cit.

[48] G. Bollando, *Vita Gildae sapientis abb., XXIX Ianuarii*, cap. III, 17, Amberes, 1643, p. 961: «Tunc deinde construxit parvum oratorium super ripam fluminis Blaueti, sub quadam eminenti rupe, ab Occidente in Orientem ipsam concavans rupem, et ad latus eius dextrum, erigens parietem, congruum fecit oratorium, sub quo de rupe emanare fecit fontem perlucidum. Cum vero fenestram Orientalem eiusdem oratorii vitro claudere vellet B. Gildas, et vitrum ei deesset, prostratus in terra Dominum deprecatur: surgens autem oratione, abiit ad quandam rupem, et ex ipsa Domino largiente optimum tulit vitrum»; cfr. A.-N. Didron, «Histoire de la peinture sur verre», *Annales Archéologiques* XXIII (1863), pp. 45-60, en concreto p. 55.

alabamos al Padre y al Hijo
y al Espíritu Santo de Dios [...][49].

El caso del abad Gilda deja también intuir que, en una época en la que las ventanas vidriadas no estaban todavía «pobladas» de representaciones sagradas, en ellas se percibía, en cualquier caso, la «presencia» divina. Hay que esperar a la época de Carlomagno (†816) para asistir a la aparición de vidrieras figurativas, en las que la presencia de lo sagrado se hace, por fin, visible también para los ojos del cuerpo, además de para los de la mente. Las fuentes literarias inducían a creer que la vidriera había tenido su origen en aquella época en tierras de Francia, como escribía hace un siglo y medio Adolphe-Napoléon Didron:

> [...] la vidriera pintada, la vidriera que alcanza el grado de perfección de un arte, se remonta a los primeros años del siglo IX y se debe al enorme impulso que Carlomagno dio a las letras, las ciencias y las artes [...][50].

Desde entonces, se puso en marcha una polémica nacionalista dirigida a reconducir la primacía de la invención de la vidriera a Francia, a Alemania o a Inglaterra, una polémica comprensible en el clima político de la época[51]. Heinrich Oidtmann puso orden en esta cuestión; desde un exhaustivo cotejo de textos medievales sobre las vidrieras, dedujo que habían aparecido contemporáneamente en diferentes puntos del dominio carolingio, entre Francia y Alemania. La arqueología más reciente ha confirmado esta teoría gracias a los hallazgos de vidrio coloreado y pintado tanto en monasterios como en residencias reales y episcopales, como en San Galo, Müstair (Suiza), Rouen (Francia), Paderbon (fig. 6), Corvey (Alemania), y así sucesivamente[52]. A partir de este momento, la vidriera se convierte en un campo de expresión de la figura y de contenidos, por lo general, religiosos con un creciente enriquecimiento iconográfico que culminó en la Baja Edad Media. Es necesario reflexionar sobre el hecho de que la vidriera llega a ser depositaria de imágenes justo en un momento en el que entre Oriente y Occidente se desarrollaba una áspera lucha entre iconoclastas e iconódulos, que vio a los soberanos franceses tomar partido –si bien con cierta reserva– a favor de las imágenes[53]. Por lo demás, desde ningún otro soporte artístico las imágenes sagradas habrían podido ser tan ennoblecidas como desde el vidrio plano, donde eran atravesadas por la luz divina.

---

49 Phos Ilaron, en C. Valenziano (ed.), *La Luce. Testi dal I secolo al secolo XV*, Ciudad del Vaticano, 2002, pp. 19-20.

50 Didron, *Histoire de la peinture sur verre*, cit., p. 53: «[...] le vitrail peint, le vitrail arrivé au degré de perfectionnement qui en fait un art, date des premières années du IXe siècle, et qu'il est dû à l'immense impulsion que Charlemagne a donnée aux lettres, aux sciences et aux arts [...]».

51 Sobre Alemania y Suiza, cfr. J. B. Nordhoff, «Die ältere Glasmalerei. Notizen», *Repertorium für Kunstwissenschaft* III, 4 (1880), pp. 459-462; W. Lübke, *Über die alten Glasgemälde der Schweiz*, Zürich, 1866. Sobre Inglaterra, cfr. N. H. J. Westlake, *A History of Design in Painted Glass*, Londres-Oxford, 1881.

52 Oidtmann, *Die Glasmalerei*, cit., vol. II, pp. 46ss., 69-71; para una actualización cfr. Castelnuovo, *Vetrate medievali*, cit., p. 215; Dell'Acqua, *«Illuminando colorat»*, cit., pp. 55-62.

53 Resume los puntos de la cuestión H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, 1990 [trad. cast. *Imagen y culto*, Madrid, Akal, 2010].



Figura 6. Procedente del palacio de Carlomagno en Paderbon, fragmento de vidrio de ventana con restos de *grisalle* clara, finales del siglo VIII-principios del IX.

Entre las fuentes de época carolingia que aluden a vidrieras figurativas, se incluyen los versos de un poeta, que vivió en el monasterio de Saint-Denis, conocido con el pseudónimo de Hibernicus Exul. Dirigió a Carlomagno una composición en la que se cita una vidriera en la cual se podían ver la mano bendecidora de Dios y los símbolos de los evangelistas[54]. También las vidrieras de una capilla de la iglesia abacial de Werden-Essen, fundada por Ludgerio (†809), estaban llenas de figuras. Un texto poco posterior a su muerte cuenta un milagro del santo abad, quien había devuelto la vista a una joven ciega, a la que se le aparecieron, primero, las llamas de las velas ardientes y, luego, las figuras que decoraban las ventanas de una capilla atravesadas por la luz de la Aurora:

> Al final del servicio nocturno, mientras leía el Evangelio, según las costumbres de los monjes, antes de las laudes matutinas, ella empezó lentamente a recuperar la vista. Y en un primer momento, loca de alegría, exclamó que podía ver las velas que ardían y, poco después, cuando con la Aurora empezó a enrojecer el cielo y la luz a penetrar, poco a poco, a través de las ventanas, comenzó a señalar con el dedo las imágenes a las que daban lugar[55].

---

[54] Hibernicus Exul, *Carmina*, carmen VI, «Versus ad Fenestram», v. 3, en E. Dümmler (ed.), *MGH, Poetae Latini aevi Carolini*, tomo I, Berlín, 1880, pp. 401-402.

[55] *Vita III. Sancti Liudgeri*, libro II, cap.XXXI, en W. Diekamp (ed.), *Die Geschichtsquellen des Bistums Münster*, vol. IV, Münster, 1881, pp. 127-128: «Iamque finitis nocturnis, cum evangelium more monachis consuetudinario ante matutinas laudes legeretur, ipsa visum sensim resumere coepit. Et primo quidem se posse candelas cernere ardentes laetabunda exclamavit, postmodum aurora iam irrubescente et luce paulatim per fenestras irradiante, imagines in eis factas monstrare digito coepit». Liudgerio (†809) vivió su juventud en York, donde probablemente fue discípulo de Alcuino; se trasladó a Alemania para seguir su vocación misionera y contribuir a la evangelización del dominio de Carlomagno.

La Aurora preludia a *Phoebus*, luego al Sol/Cristo. La vidriera se puede considerar «cristológica» en su esencia, como se confirma ya en los primeros siglos de la Edad Media, por ejemplo, el caso del abad Gilda y el milagro *post mortem* de Ludgerio[56].

A pesar de que la época carolingia fue testigo del triunfo de la vidriera figurada, los primeros amplios ciclos de vidrieras que nos han llegado se remontan a después de fines del siglo XII. En él, la variedad iconográfica respondía a nuevas instancias teológicas y espirituales, sobre la base de una exégesis de las Escrituras, que reconocía en las imágenes pintadas un medio válido de demostración visual[57]. ¿Pero qué se representaba en ese momento en las vidrieras? ¿Y qué significaban esas representaciones?

Entre los primeros temas relacionados con el ámbito representativo de los vanos de ventana se encuentran los profetas [illegible], como en el más antiguo ejemplo de vidrieras que permanecieron en el lugar p[illegible] fueron concebidas, en la catedral de Augsburgo (Baviera), entre el final del [illegible] principios del XII. Casi en los mismos años de su realización, el teólogo Hono[illegible] *Augustodunensis*, escribía un tratado exegético en el que comparaba la socieda[illegible] hombres a una iglesia. En este edificio metafórico, las vidrieras correspondían a [illegible], a los que se pedía la labor de difundir el saber y, al mismo tiempo, proteger [illegible] herejías, del mismo modo que el vidrio permite la penetración de la luz natural protegiendo de la intemperie[58]. No por casualidad, los profetas y los apóstoles llegaron a constituir, en el siglo siguiente, un elemento recurrente en los articulados programas iconográficos de las catedrales transalpinas, tanto en las vidrieras como en las ricas decoraciones escultóricas (fig. 7). La tradición de la escritura, que se servía de metáforas «arquitectónicas» para hacer visibles a la mente los conceptos de manera racional, tenía raíces en la descripción de la Jerusalén celestial hecha en el Apocalipsis, uno de los textos más influyentes en el Occidente medieval[59].

---

[56] Debo esta observación a Gerhard Wolf.

[57] Cfr. Hoffmann, «Introduction», cit., p. XLII: «In a broader sense, the tendency to render things visible to the senses is at the root of contemporary medieval religious and philosophical thought, too. It is in this sense that "clarification" and "manifestation" were central notions of scholasticism, aiming at the spiritual articulation of traditional dogma». Sobre el uso de las imágenes como vehículo de contenidos ideológicos, sociales y, por consiguiente, sobre su fiabilidad como «fuentes» históricas, véanse los célebres estudios de J. Huizinga, *Le immagini della storia. Scritti, 1905-1941*, ed. Wietse de Boer, Turín, 1993; F. Haskell, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Conn., 1993 [ed. cast.: *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid, Alianza, 1994], P. Burke, *Eyewitness in G. The Uses of Images as Historical Evidence. Picturing History*. Londres, 2001, pp. 9ss., para un estado de la cuestión (agradezco a Sandra Baragli por haberme señalado este último texto).

[58] Honorius Augustodunensis, *Gemma Animae*, cap. CXXX: «De fenestriis ecclesiae», en *id.*, *Opera Omnia*, en J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Latina* (a partir de ahora *PL*), tomo CLXXII, París, 1854, col. 586; cfr. Castelnuovo, *Vetrate medievali*, cit., p. 120. Sobre la metáfora del Estado como edificio, relacionada tanto con la tradición literaria grecorromana como con la judeocristiana, véase Cowling, *Building the text*, cit., p. 85.

[59] *Ibid.*, pp. 1ss. Cowling nota que el recurso de la arquitectura como tema alegórico hay que ponerlo, quizá, en relación con el hecho de que muy a menudo las obras literarias se les ofrecían a señores que eran, a la vez, comitentes de edificios. Normalmente, los edificios se describen como hechos de materiales preciosísimos y raros, por lo que si, por una parte, construyen representaciones alegóricas por el rico potencial semántico, por otra, desvelan una relación tenue con las prácticas arquitectónicas coetáneas. Los desarrollos de la arquitectura real casi nunca aparecen «registrados» en estos textos literarios, que más bien se relacionan con el significado simbólico de estructuras, esbozadas racionalmente, en las que reflejar la organización de los contenidos narrativos.



Figura 7. Abadía de Saint-Denis, el profeta Jeremías, vidrio pintado *a grisaille*, *ca.* 1145.



Figura 8. Asís, basílica de San Francisco, iglesia superior, vidriera de los ángeles, san Francisco en *sinu Christi*, *ca.* 1285.

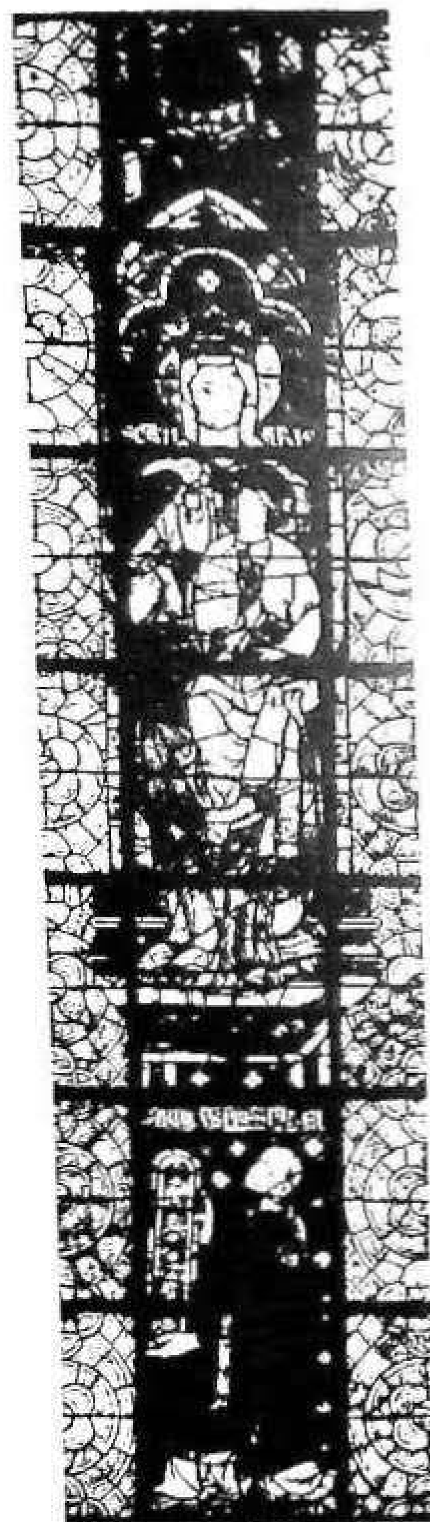


Figura 9. Auxerre (Borgoña), catedral de Saint-Etienne, la Virgen en el trono y el retrato del donante *Hubericus presbiter*, vidrio pintado a *grisaille*, *ca* 1220-1250.

Las vidrieras, en las que, en los siglos finales de la Edad Media, se despliega un amplísimo repertorio de temas religiosos, se convierten así en un elemento de fundamental importancia en la experiencia religiosa: la «experiencia de lo sagrado» puede estar profundamente condicionada por la percepción de las imágenes[60]. Piénsese en el citado caso del milagro realizado por san Ludgerio, en el que el poder taumatúrgico del santo, ya difunto, y la experiencia del infinito poder divino se hacen realidad en la percepción, por la joven ciega, de la luz filtrada por las vidrieras. Éstas podían ser objeto de experiencias místicas, como le sucedió a la terciaria franciscana Ángela de Foligno, que, en 1291, en la basílica superior de Asís, vio a «Franciscum in sinu Jesu Christi». El motivo estaba (y todavía hoy es visible) en una de las vidrieras que se habían realizado algún año antes de que la visión tuviera lugar (fig. 8)[61].

A menos que las vidrieras acogieran representaciones «icónicas» de personajes normalmente acompañados de *tituli* identificativos, que, por lo tanto, se podían identificar inmediatamente (fig. 9), se caracterizaban por una complejidad iconográfica difícilmente interpretable para los analfabetos (fig. 10). Como otras formas de arte, las vidrieras son objetos que pueden ser percibidos en niveles diferentes: desde una pura apreciación estética, hasta una lectura plana, simbólica o alegórica de sus contenidos, o hasta la percepción de la luz que las penetra y que transciende los contenidos iconográficos para inducir a la contemplación mística.

La representación figurativa en las vidrieras fue casi siempre confiada a expedientes compendiados con el fin de abreviar la narración[62]. Para interpretar estas figura-

[60] Cfr. Burke, *Eyewitnessing*, cit., p. 46.

[61] F. Martin, *Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi: Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien*, Ratisbona, 1997 [ed. it.: *Le vetrate di San Francesco in Assisi: nascita e sviluppo di un genere artistico in Italia*, Asís, 1998, pp. 19 y 287-288]; sobre las imágenes recurrentes en las descripciones de visiones místicas y, en concreto, sobre la beata Angela da Foligno, véase L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Turín, 2002, pp. XV ss., 55 y 124.

[62] Sobre la iconografía de las vidrieras y las modalidades narrativas en ellas adoptadas ha escrito W. Kemp, *Sermo Corporeus: die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, Múnich, 1987.

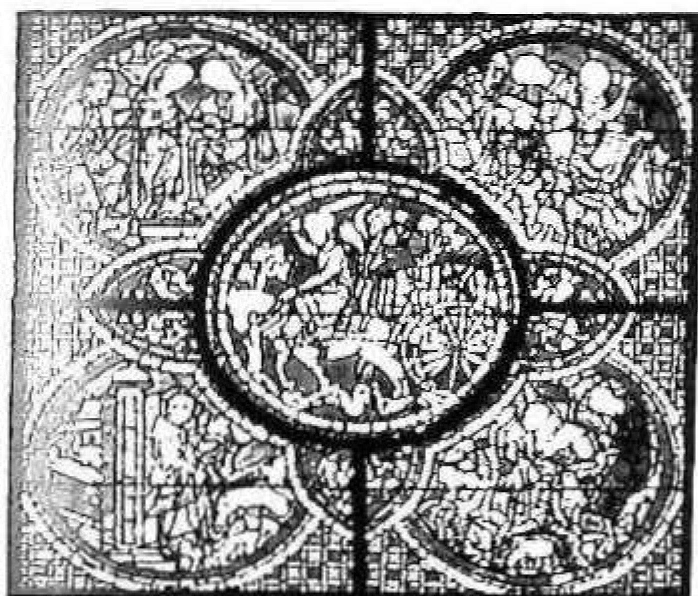


Figura 10. Chartres, catedral de Notre-Dame, vidriera de san Lubin, vidrio pintado *a grisaille*, *ca.* 1210, detalle.

ciones era y es necesario un «ejercicio intelectual» por parte del espectador, en desventaja, por otra parte, por la distancia física que se interpone entre el nivel del suelo y el de las ventanas en los edificios monumentales[63]. Esta dificultad ha sido superada en el último siglo gracias a la reproducción fotográfica, que ha facilitado enormemente tanto la apreciación de las vidrieras como el examen de cada detalle, así como la comparación entre obras distantes en el espacio y en el tiempo. Pero no queda claro que el hombre moderno sea capaz de percibir las vidrieras con la misma espiritualidad que lo animaba entre la Antigüedad tardía y la Edad Media, cuando el esplendor de las decoraciones eclesiásticas iba dirigido a asombrar al fiel, desde el más humilde hasta el más poderoso, y a inculcarles un sentido de respeto y de comunión con Dios en una dimensión elevada y luminosa en relación con la cotidiana.

A los contenidos figurativos de las vidrieras durante los sermones se refería, a menudo, el clero, que, por un lado, aludía a las imágenes para fijar mejor en la mente de los fieles ciertos contenidos religiosos y, por otro, colaboraba en la «lectura» de las vidrieras. Tal práctica explicativa de la religión, que explotaba las decoraciones eclesiásticas figurativas, se difundió sobre todo en la Baja Edad Media, cuando los predicadores empezaron a dirigirse al auditorio en la lengua hablada y ya no en latín. En la actualidad, privados de tal mediación, sigue siendo difícil para el espectador, desprovisto de

[63] En un conocidísimo estudio, Ernst H. Gombrich observaba que «ver es creer», es decir, que vemos lo que reconocemos, a lo que estamos acostumbrados, por lo que, a menudo, lo que se percibe en una obra de arte no son más que «proyecciones personales»: E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres-Nueva York, 1960 [ed. cast.: *Arte e ilusión*, Madrid, Debate, 2003]. Ha vuelto sobre el tema R. Wollheim, *Art and its Objects – An Introduction to Aesthetics*, Nueva York-Londres, 1968 [ed. cast.: *El arte y sus objetos. Introducción a la estética*, Barcelona, Seix Barral, 1976, caps. XIII, XXXIV, XXXIX, XLII].

una guía, interpretar las complejas imágenes que ocupan las vidrieras, a menudo entrelazadas mediante círculos y recuadros polilobulados que sugieren y, a veces, complican las secuencias narrativas[64].

Uno de los temas más representados en ellas en la Edad Media fue el Árbol de Jesé, que tiene origen en la imagen del patriarca acostado, durmiendo, desde el que se levanta un árbol cuyos frescos racimos albergan a los antepasados de Cristo (fig. 3). El profeta Isaías había soñado con el nacimiento de este árbol (Isaías 11, 1-10), en cuya cúspide se coloca, en la Edad Media, a María, de la que se engendraría Cristo. Con el Árbol de Jesé, el *arbor consanguinitatis*, se quería testimoniar la antigua ascendencia de Cristo y, luego, establecer vínculos entre personajes e historias del Antiguo y el Nuevo Testamento. Estos vínculos también aparecerán ilustrados en otros temas iconográficos, que ocuparán las vidrieras en la Baja Edad Media y que han sido definidos como «esquemas tipológicos», porque están basados en los precursores o «tipos» de Cristo. Dado que entre los antepasados de Cristo aparecía David, rey de Israel, con este esquema iconográfico también se quería dejar de manifiesto la descendencia de la monarquía terrena de la celestial. Tal motivo iconográfico es, por esta razón, preferido por comitentes de alto rango social o, incluso, real. Suger mandó hacer una vidriera con este tema, y es sabido que él era el principal referente eclesiástico para la corona de Francia. Una vidriera con el Árbol de Jesé fue comisionada por el mismo rey Felipe Augusto (†1223) para la catedral de Soissons, quizá con la finalidad de hacer explícitos, a través del instrumento más eficaz de comunicación visual de la época, los orígenes sagrados del propio poder, obstaculizado en aquel tiempo por la coalición anglo-alemana de Juan sin Tierra y Otón de Brunswick, que el monarca venció en Bouvines en 1214[65].

Si los aristócratas se hacían retratar a los pies de un santo con los propios emblemas (fig. 11), también los artesanos, en el transcurso del Duecento, se hicieron representar en las vidrieras, dado que las corporaciones de artes y oficios habían conquistado tal poder y prestigio social como para permitirles participar en la construcción y en la decoración

---

[64] Bolzoni, *La rete delle immagini*, cit., pp. 48 y 68ss., lamenta una «suerte [...] realmente paradójica para algo [las imágenes] que ha basado, precisamente, toda su eficacia sobre el poder de la vista y sobre el intercambio entre vista sensible y vista mental». Muchas imágenes producidas en el pasado, cuya comprensión se confiaba a las capacidades interpretativas de los individuos ayudada por didascalias o por métodos didácticos contemporáneos, hoy en día se malinterpretan, o incluso sus contenidos no se perciben en absoluto. Tales esquemas (círculos, recuadros, etc.) que confunden la vista de los modernos estaban, sin embargo, difundidos en la didáctica medieval, como expedientes mnemónicos, con la finalidad de condensar conceptos teológicos complejos y representar visualmente las relaciones figurativas y alegóricas entre las Escrituras. Estos esquemas se aplicaron también en cierto momento a la expresión artística (y, por consiguiente, a las vidrieras), que de este modo cumplía funciones «didácticas, mnemónicas, morales, pero también místicas y proféticas». Sobre la «arquitectura textual» o «estructura retórica» de los textos, véanse Bolzoni, «La rete delle immagini», cit., p. 47; Cowling, *Building the text*, cit., pp. 109ss. Grodecki, *Esthétique ancienne et moderne du vitrail roman*, cit., p. 17 y 28, a propósito de las tres vidrieras occidentales de Chartres, fechadas en la mitad del siglo XII, ha escrito que eran no sólo la principal fuente de luz del todo el edificio, sino también «la más importante "leçon théologique" de la que subraya la necesaria "lisibilité"».

[65] Para reflexiones de carácter general sobre el tema de la representación del poder o de conceptos abstractos como la virtud, la justicia, etc., cfr. Burke, *Eyewitnessing*, cit., pp. 59ss. Sobre la representación de las «imágenes políticas» en las vidrieras véase Castelnuovo, *Vetrate medievali*, cit., pp. 121-124.



Figura 11. St. Erhard in der Breitenau (Estiria), parroquial, coro, el duque Alberto III de Estiria con sus dos mujeres, vidrio pintado *a grisaille*, finales del siglo xiv.

de las catedrales y, por consiguiente, encargar las vidrieras dedicadas a los santos protectores de sus actividades, como se ve, por ejemplo, en Chartres[66].

El estilo de las vidrieras

La vidriera llegó a ser, entre los siglos xii y xiii, sobre todo al norte de los Alpes, el principal instrumento de comunicación de contenidos religiosos, políticos, sociales, y la forma de arte más evolucionada, que influyó también en las otras técnicas artísticas, en los modos compositivos y en el propio estilo. En pocas palabras, llegó a ser lo que Enrico Castelnuovo ha definido eficazmente una «técnica piloto»[67]. Estimulado por Hanns Swarzenski, que había demostrado lo infundado de la definición peyorativa de «artes menores» con la que se aludía a todo lo que no perteneciera a la tríada pintura-escultura-arquitectura[68], Louis Grodecki subrayaba que en los textos de plena Edad

[66] Un cierto número de estudios sobre las vidrieras ha afrontado la cuestión tanto desde el punto de vista social de los artífices como de los comitentes, entre los que cabe mencionar, M. P. Lillich, «Gothic Glaziers: "Monks, Jews, Taxpayers, Bretons, Women"», *Journal of Glass Studies* XXVII (1985), pp. 72-92; B. Brenk, «Bildprogrammatik und Geschitsverstandnis der Kapetinger im Querhaus der Kathedrale von Chartres», *Arte Medievale* serie II, V, 2 (1991), pp. 71-96; R. Becksmann, *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters, II: Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstatten*, Berlín, 1992.

[67] Castelnuovo, *Vetrate Medievali*, cit., pp. 9ss.

[68] H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, Londres, 1954.

Media las «artes preciosas» gozaban de un favor y de un prestigio superior al de las «artes mayores»[69]. Él recordaba, a tal propósito, los escritos de Suger de Saint-Denis, quien en la detalladísima relación de la ambiciosa reforma dirigida por él no dedicó ni una palabra a la decoración pintada o esculpida, mientras que se explayó sobre las decoraciones litúrgicas de oro y piedras preciosas, sobre las puertas de bronce, sobre las vidrieras, para lo que no dudó en buscar esmaltadores, orfebres y maestros vidrieros incluso en regiones lejanas[70]. Las diferentes fuentes culturales de estos numerosos y hábiles artesanos («de diversis nationibus manu exquisitas») quedan, obviamente, reflejadas en sus obras[71], testimoniando cómo más allá de la percepción, o no, de los varios estilos, lo que contaba para el comitente era la «convenientia et coherentia» entre las partes antiguas de la iglesia y las renovadas o añadidas por él[72]. Lo que Suger había realizado en Saint-Denis, incluidas las magníficas vidrieras, contrastaba abiertamente con los austeros ideales de Bernardo de Claraval, que había reformado el monaquismo occidental con una llamada al rigor y a la pobreza. Entre los dos se había establecido una relación de respeto recíproco, porque uno era el prelado más próximo a la Corona de Francia y el otro era superior de la orden cisterciense y decisivo defensor de Inocencio II en la lucha contra el antipapa Anacleto II[73]. Tomando como blanco las decoraciones del monasterio cluniacense de Saint- Thierry, en su *Apologia* (hacia 1125) Bernardo criticó ásperamente las exuberantes, caprichosas, excéntricas formas artísticas coetáneas adoptadas también en el ámbito monástico, en detrimento de la ayuda a los necesitados, afirmando que: «Fulget ecclesia parietibus, et in pauperibus eget» («La iglesia resplandece en sus paredes y tiene hambre en sus pobres»)[74].

Con todo, también las iglesias y las salas capitulares de los monasterios cistercienses tenían muros resplandecientes de vidrieras, no figurativas pero, en todo caso, muy refinadas por los colores delicados, en las que se pintaban *a grisaille* motivos geométricos o motivos vegetales estilizados, repetidos en secuencias hipnóticas[75] (fig. 12). La tipología

---

[69] L. Grodecki, «Dualité de l'Art Roman» (1957), en *id.*, *Le Moyen age retrouvé*, cit., pp. 33-47, en concreto p. 45; B. Brenk, «Sugers Spolien», *Arte Medievale*, serie II, 1 (1983), pp. 101-107.

[70] *Sugerii Abbatis s. Dionysii, Liber de rebus in administratione sua gestis*, cap. XXIV: «De ecclesiae ornatu», y cap. XXXII: «De crucifixo aureo», en Schlosser, *Quellenbuch*, cit., par. XXXVI, pp. 269 y 280.

[71] L. Grodecki, *Les vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail au XIIe siècle*, *Corpus Vitrearum Medii Aevi. France Études* I, París, 1976; *id.*, *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XIIe siècle)*, París, 1995, cfr. W. Sauerländer, «Le médiéviste», en Grodecki, *Le Moyen age retrouvé*, cit., I, París, 1986, pp. 9-14, en concreto p. 11.

[72] *Sugerii abbatis s. Dionysii Liber de consecratione ecclesiae s. Dionysii*, en Schlosser, *Quellenbuch*, cit., par. XXXVI, p. 284. Véanse las reflexiones de M. Schapiro, «On Perfection, Coherence, and Unity of Form and Content» (1960), en *id.*, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers*, Nueva York, 1994, pp. 33-49; *id.*, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», cit.

[73] La relación entre los dos ha sido comentada por Panofsky, *Abbot Suger*, cit., pp. 6ss.

[74] Bernardo de Claraval, *Apologia ad Guillelmum*, XII, 28-29, en J. Leclerq y H. -M. Rochais, *Sancti Bernardi Opera*, Roma, 1957-1977, vol. III, pp. 104-106; cfr. Panofsky, *Abbot Suger*, cit., p. 14; L. Grodecki, «Suger et l'architecture monastique» (1951), en *id.*, *Le Moyen age retrouvé*, cit., pp. 211-216; M. Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», cit., pp. 6ss., C. Rudolph, *The «Things of Greater Importance». Bernard of Clairvaux's «Apologia» and the Medieval Attitude toward Art*, Filadelfia, 1990.

[75] H. J. Zakin, «French Cistercian Grisaille Glass», *Gesta* XIII, 2 (1974), pp. 17-28; *id.*, «Cistercian Reuse of Late Antique and Early Medieval Decorative Motifs», en F. dell'Acqua y R. Silva, *Il colore nel Medioevo. Arte

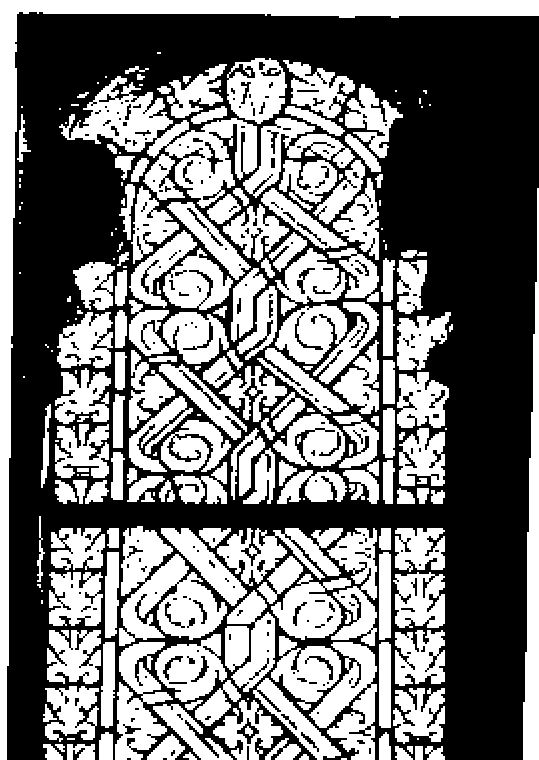


Figura 12. Heiligenkreuz (Austria), abadía de Santa María, claustro, segunda arquería del lado sur, vidriera con sarmientos vegetales, vidrio pintado *a grisaille*.

de la vidriera *a grisaille* conoció varias declinaciones, también en el arte civil, donde a menudo sustituyó a vidrieras figurativas más antiguas, consideradas demasiado oscuras según los parámetros del siglo XIV (fig. 13)[76].

Meyer Schapiro ha examinado las razones por las que a una obra de arte se le atribuyen las cualidades de perfección, coherencia y unidad, de forma y contenido, como «condiciones» necesarias de belleza. Schapiro parte de la observación de que no está claro que esas cualidades se encuentren en las obras maestras –donde, por ejemplo, también la incoherencia puede ser un motivo de belleza–, dado que son características independientes. A propósito de las vidrieras, cita las de la catedral de Chartres, tal vez las más representativas de la producción occidental por hacer reflexionar sobre el hecho de que, seguramente, pocos visitantes son capaces distinguir en ellas la partes originales de las restauradas y, sin embargo, esto no invalida la apreciación de la grandiosidad de estas producciones, que no son ni unívocas en el estilo ni íntegras. Todo ello no ha óbice para una apreciación incondicional por parte del público en el transcurso de los siglos. Por lo demás, como ya se ha observado, las vidrieras normalmente se ponen a una cierta altura del suelo y, por lo tanto, los detalles no son perceptibles, lo cual podría haber determina-

Simbolo Tecnica. La vetrata in Occidente dal IV all'XI secolo. Atti delle giornate di studi (Lucca, 23-25 septiembre, 1999). Lucca, 2001, pp. 159-172.

[76] Por ejemplo, también en Chartres; cfr. M. P. Lillich, «A Redating of the Thirteenth-Century Grisaille Windows of Chartres Cathedral», *Gesta* XI, 1 (1972), pp. 11-18.

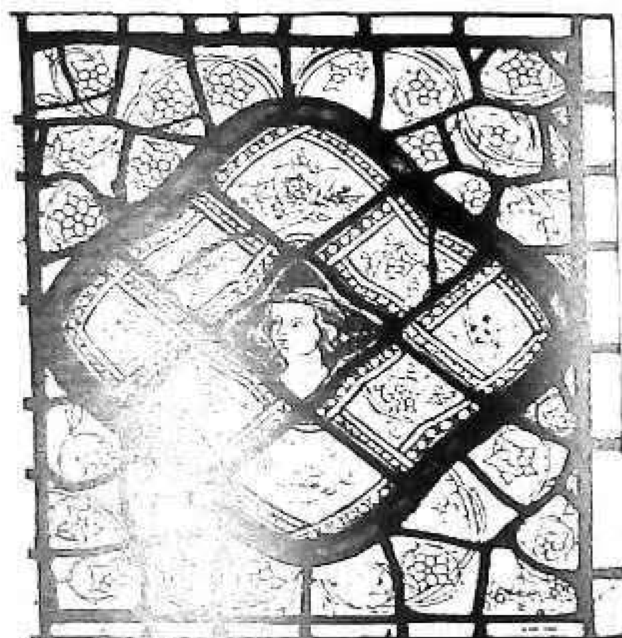


Figura 13. Abadía de Saint-Denis, capilla de San Luis, vidriera con personaje tonsurado, primera mitad del siglo XIV.

do un cierto descuido por parte de los artistas, los comitentes y los espectadores coetáneos y posteriores en relación con la homogeneidad o disparidad estilística de las obras (disparidad consecuencia del concurso de más artistas y más *ateliers*). Por este motivo, Schapiro ha observado que un conjunto de obras de arte, como es la catedral de Chartres, tenía y tiene que ser evaluado como una Biblia, o sea, como una gran colección de obras unidas en un conjunto incomparable. Los juicios de coherencia e integridad son del todo subjetivos, y van unidos al momento, por lo que no pueden asumirse como criterios de valoración absolutos en el tiempo y en el espacio[77].

Cabe preguntarse si en la Edad Media existió una percepción de las variantes estilísticas en el arte o si hubo una cognición precisa del concepto de estilo[78]. Sobre este último se ha observado que es la síntesis de elementos, cualidades y modos expresivos constantes en el arte de un individuo o de un grupo, un vehículo de expresión dentro de un grupo. A la vez, para el historiador del arte, el estilo es un objeto esencial de investigación, un criterio de datación y reconocimiento del lugar de origen de las obras, un parámetro para medir la innovación y la individualidad de trabajos concretos, un medio para trazar vínculos entre escuelas artísticas[79]. Teófilo, en el meticuloso tratado que hizo del arte de la vidriera, nunca se detuvo en eventuales diferencias estilísticas. Señalaba sobre todo la habilidad de los *Franci* en hacer vidrieras y en hacer un color azul inigualable, mencionando al mismo tiempo la competencia en otras formas de arte de alemanes, griegos,

[77] Schapiro, «On perfection, Coherence, and Unity of Form and Content», cit., pp. 34 y 38.

[78] Sobre la percepción en la Edad Media de la distancia cronológica, del tiempo transcurrido en relación con objetos y épocas pasadas, véase C. Franzoni, «"Presente del passato": le forme classiche nel Medioevo», en Castelnuovo y Sergi (ed.), *Arti e storia nel Medioevo II*, cit., pp. 51-102.

[79] Schapiro, «Style» (1962), en *id.*, *Theory and Philosophy of Art*, cit., pp. 51-101.

rusos y árabes[80]. A la habilidad de los vidrieros *Franci* ya había hecho alusión Beda el Venerable, a propósito del embellecimiento de los monasterios ingleses de Wearmouth y Jarrow, en Northumbria, por parte del propio maestro Benito Biscop (†680)[81], quien para las vidrieras se había dedicado a localizar en la Galia a hábiles maestros, dado que que el trabajo del vidrio, difundido en Occidente durante el Imperio romano, se había conservado allí, mientras había decaído completamente en Inglaterra, región «romanizada» superficialmente. La elección de artesanos galos y no «romanos» se explica por una cuestión de costes[82], y revela que la Galia estaba todavía ligada a la cultura tardoantigua, también en sus aspectos materiales.

Otro caso célebre, en el que *ateliers* vidrieros de diversa procedencia se alternaron en trabajar en un mismo edificio en el transcurso de pocos años, es el de la basílica franciscana de Asís, donde en la iglesia superior se han reconocido, al menos, tres fases distintas en el transcurso de finales del siglo XIII, atribuibles, una a vidrieros alemanes, otra a ingleses o franceses, y la tercera a vidrieros locales formados en la obra de la basílica[83]. En esta ocasión, se puede decir que la aparición inesperada de un estilo, o mejor dicho, de una forma de arte que en la península no estaba muy difundida, ha sido explicada con la «migración», aun temporal, de los artistas. Pero la definición de las características estéticas, cronológicas o geográficas de los estilos, a los que se han atribuido en época moderna nombres convencionales como «insular», «románico», «gótico» y así sucesivamente, y sobre lo que todavía hoy los estudiosos no se ponen de acuerdo, ciertamente no era la misma en la Edad Media[84].

A propósito de vidrieras y estilo, un testimonio significativo es el de Benito Biscop, inspirado en todo lo que había observado en Roma durante sus numerosas visitas al construir Wearmouth y Jarrow. En efecto, él deseaba crear en la Inglaterra del norte ejes espirituales que fueran construidos y decorados «iuxta Romanorum quem Semper amabat morem», o sea, según la costumbre «romana», que siempre había preferido[85]. Beda ex-

---

[80] Dodwell (ed.), *Theophilus. De diversis artibus*, cit., pp. 4, 36ss. Witelo, matemático y físico del siglo XIII, en referencia a los pasajes del recordado Alhazen, alude a variaciones estilísticas ligadas a características regionales o nacionales, apuntando al favor estético de varios pueblos en relación con el color más que con las proporciones del cuerpo humano, etc. En cambio, otra fuente recuerda que para construir la catedral de Canterbury, la primada en tierra inglesa, se eligió al arquitecto francés Guillermo de Sens, evidentemente porque las características del proyecto decorado por miniaturas que él presentó se ganaron el favor de la comunidad eclesiástica local. En este caso, el «estilo» debió de asumir un papel importante (cfr. V. Mortet, *Recueil de Textes relatifs a l'Histoire de l'architecture et a la condition des architectes en France, au Moyen Age, XIIe-XIIIe siècles*, París, 1911, vol. I, pp. 211ss.; Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», cit., pp. 20-21.

[81] Beda el Venerable, *Vita Sanctorum Abbatum monasterii in Wiramuth et Girum*, en J.-P. Migne (ed.), *PL*, tomo XCIV, París, 1850, col. 716-717; cfr. R. J. Cramp, «Excavations at the Saxon Monastic Sites of Wearmouth and Jarrow, Co. Durham: an Interim Report», *Medieval Archeology* XIII (1969), pp. 21-66, en concreto p. 22.

[82] R. J. Cramp, «Monkwearmouth and Jarrow in their continental contexts», en K. Painter (ed.), *Churches, Built in Ancient Times*, Oxford, 1994, pp. 279-294

[83] Martin, *Le vetrate di San Francesco in Assisi*, cit.

[84] Recuérdese el difícil recorrido de perfeccionamiento terminológico para definir el arte producido en el corazón de Europa hacia el año 1200, cfr. Hoffmann, «Introduction», cit., pp. XXXIII-XLIII.

[85] Beda el Venerable, *Vita Sanctorum Abbatum monasterii in Wiramuth et Girum*, cit., col. 716-717; cfr. Cramp, *Excavations at the Saxon Monastic Sites of Wearmouth and Jarrow*, cit., p. 22. Dell'Acqua, *«Illuminando*

plica a qué correspondía este *mos Romanorum*, al menos en los detalles materiales: estructuras y partes ornamentales de piedra trabajada, suelos cubiertos de ladrillo, muros enlucidos y ventanas vidriadas. Estas últimas, evidentemente, se las consideraba pertenecientes a un conjunto arquitectónico-decorativo fuertemente anclado en la idea de «romanidad», en la que la autoridad y la solidez de los monumentos del pasado imperial se había transmitido y adaptado a las nuevas exigencias espirituales de la construcción eclesiástica, de Constantino en adelante. Por lo demás, se ha demostrado ampliamente que el vínculo con el pasado, en concreto con el mundo clásico, se distingue por «una relación directa con los materiales»[86].

La «luz de la Edad Media»

Desde la Edad Media, las vidrieras han sido consideradas una forma de arte vinculada, inseparablemente, a Francia. Sin embargo, cuando Napoleón en diciembre de 1800 visitó el Musée national des Monuments Français, en la «Sala del siglo XIII», que tenía bóvedas pintadas con un cielo estrellado, los vanos enmarcados por arcos ojivales recuperados de edificios góticos y cubiertos con las vidrieras de Saint-Germain-des-Près (fig. 14), exclamó que se sintió «transportado a Siria». Si estas palabras pueden dejar hoy perplejos, debieron, por el contrario, enorgullecer al conservador del museo, Alexandre Lenoir, quien estaba convencido, por un lado, de los orígenes árabes de la arquitectura gótica y, por otro, de que la Edad Media había sido una época oscura y dominada por la superstición religiosa (idea difundida en el Siglo de las Luces y en las décadas después de la Revolución). Para crear una atmósfera que fuera, al mismo tiempo, oscura, mística y «orientalizante», se utilizaron partes de vidrieras de Saint-Germain, cuyos colores intensos dejaban filtrar una luz escasa, que entonces era reconocida como la auténtica luz de la Edad Media, una época «oscura»[87]. A diferencia de Napoleón, el americano Gilmar, antes citado, había experimentado la percepción de la Edad Media gótica en el mismo museo con una languidez totalmente romántica, firmemente relacionada con la cultura occidental.

Sin embargo, una conjunción no fácilmente explicable entre arquitectura gótica e islámica fue advertida por un buen número de estudiosos franceses, entre ellos el joven Viollet-le-Duc, quien comentaba admirado la cualidad de la luz perceptible en la Capilla Palatina de Palermo (mitad del siglo XII), que daba ligereza al edificio, si bien no había ventanas vidriadas comparables a las del gótico francés:

> [...] los contornos son dulces y nunca angulosos, nunca una arista viva [...] la luz se desliza y pasa de un sombra profundísima a una claridad extremadamente brillante sin

---

colorat», cit., p. 112. Para otros testimonios altomedievales sobre la voluntad de construir «iusta more Romanorum», véanse E. Knogel, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit*, Darmstadt, 1936, p.55; M. Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, Londres, 1989, pp. 124-126.

[86] Franzoni, «Presente del passato», cit., p. 330.

[87] Cfr. F. Haskell, «Il Musee des Monuments Français», en *id.*, *Le immagini della storia*, cit., pp. 209-224, en concreto pp. 214-215.

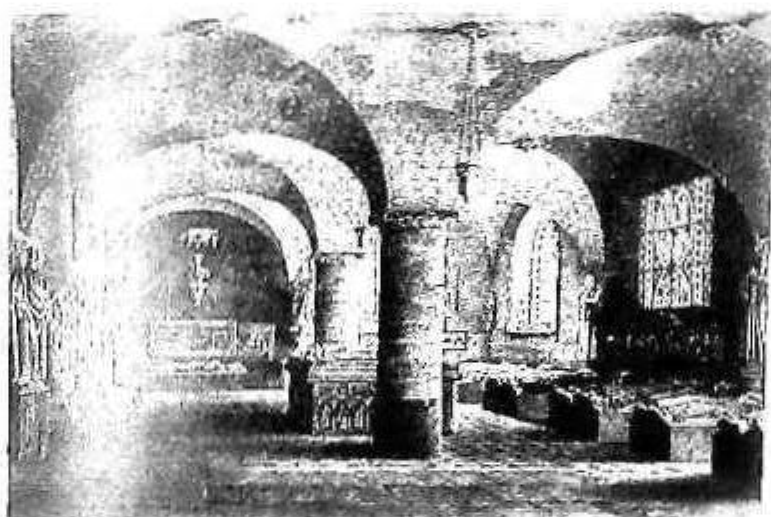


Figura 14. Jean-Lubin Vauzelle (grabado de), «Sala del siglo XIII» en el Musée national des Monuments Français, finales del siglo XVIII.

> molestar a la vista, y mucho más porque sobre estas partes suavizadas, que sustituyen los ángulos, se han preocupado en poner dibujos que sirven ulteriormente a esta transición y les dan mayor ligereza[88].

La luz de las vidrieras, en cualquier caso, no debió de parecer unida a las costumbres arquitectónicas de una época oscura que había que desbancar, ni el género artístico de la vidriera historiada debió de parecer caído en desuso a los rectores de la catedral de Florencia, que en los primeros decenios del Quattrocento confiaron a los artistas en boga, como Andrea del Castagno, Donatello, Lorenzo Ghiberto o Paolo Uccello, el diseño de los «ojos» del tambor de la cúpula bruneleschiana, la obra maestra arquitectónica del primer Renacimiento italiano[89]. Un siglo después, el maestro vidriero y el pintor francés Guillaume de Marcillat, que tuvo de alumno a Giorgio Vasari, creó también en Toscana auténticas obras maestras del arte vidriero. En él se admira una sabiduría técnica alimentada por la larga tradición francesa y, al mismo tiempo, una sensibilidad completamente renacentista para la armoniosa orquestación entre figuras y fondo arquitectónico a la antigua. En los mismos años, el arte de la vidriera fue empleado por Solimán el Magnífico para cerrar de manera digna y suntuosa su propio mausoleo, la Suleimaniye Camii,

---

[88] Cfr. Ficha 56, «Palerme. La Chapelle royale», en *La Chapelle royale*, en *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc*, 1836-1837, catálogo de la exposición (París, enero-marzo, 1980; Florencia, abril-junio, 1980), París-Florencia, 1980, p. 95: «[...] les contours sont doux et jamais anguleux, jamis une arête vive [...] la lumière glisse et passe d'une ombre très vigoureuse à un clair extrêmement brillant sans choquer l'oeil, d'autant plus que sur ces portions mousses qui remplacent les angles ils ont eu soin de faire des dessins qui servent encoré à la transition et lui donnent plus de légèreté». Para el debate del siglo XIX sobre los orígenes árabes de la arquitectura gótica, cfr. G. Lorenzoni, «Sui problematici rapporti tra l'architettura veneziana e quella islamica», en E. J. Grube (ed.), *Arte veneziana e arte islamica. Atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica* (Venecia, 9-12 diciembre de 1986), Venecia, 1989, pp. 101-110.

[89] M. Bacci, «Le vetrate del tamburo della cupola», en *Lorenzo Ghiberti, «materia e ragionamenti»*, catálogo de la exposición (Florencia, 18 de octubre 1978- 31 de enero de 1979), Florencia, 1978, pp. 245-257.

en Estambul, donde se hicieron preciosas vidrieras sobre las que se repetían los hipnóticos motivos vegetales y geométricos.

Con las vidrieras de Solimán, y no con las de Chartres o Asís, empezaba un artículo de Roberto Papini sobre este arte, aparecido en el primer número de una revista dedicada a la arquitectura y a las artes decorativas (1921), en el que escribe:

> [...] vidrieras estupendas, que solas bastan para difundir el color por todo, caldear de sol el ambiente [...][donde] hay colores combinados con un gusto tan raro que asumen el valor de esmaltes preciosos[90].

La preferencia de Papini por vidrieras que fueran un mosaico de colores, exentas de intentos figurativos, lo impulsaba a observar que el mundo musulmán no había caído en el «error ilusionista» de querer imitar un cuadro. Por lo tanto, reprobaba a Vasari por haber reconocido la pericia de su propio maestro, Guillaume de Marcillat, a la hora de reproducir en vidrio casi los mismos efectos que conseguía tener con la pintura.

---

[90] R. Papini, «Vetrate», *Architettura e Arti Decorative* I, 1 (1921), pp. 463-476. Aquí se reseñaba una exposición de vidrieras diseñadas por artistas contemporáneos, entre los que se encontraba Duilio Cambellotti, importante figura del *Liberty* italiano. Entre 1921-1926 a Roberto Papini (historiador y crítico de arte, profesor de Historia y estilos de la arquitectura en la Facultad de Arquitectura de Florencia, además de director de la Pinacoteca de Brera y de la Galería Nacional de Arte Moderno en Roma), el Ministerio de Asuntos Exteriores le encargó que se ocupara de la decoración de las embajadas y consulados en el exterior, lo que explica su conocimiento de la arquitectura y decoración otomanas.

Públicos

Fabrizio Crivello

En el mundo contemporáneo, las obras de arte son, en principio, accesibles a todos; monumentos, museos, bibliotecas están a disposición de un vastísimo público. Esta facilidad para aproximarse a ellas puede hacer olvidar que en la Edad Media la situación era completamente diferente; los espacios y decoraciones de un edificio religioso no eran accesibles ni visibles para cualquiera, como tampoco lo era una obra de arte suntuaria y, mucho menos, un manuscrito iluminado. Por consiguiente, puede ser fundamental, en algunos casos, ponerse ante una obra medieval y preguntarse a quién iba dirigida y quién tenía, efectivamente, la posibilidad de acceder a ella.

La Edad Media artística se inicia con la célebre carta de Gregorio Magno, enviada en julio del 599 al obispo Sereno de Marsella, en la que el pontífice afirmaba que «la pintura se utiliza en las iglesias para que los analfabetos, al menos mirando las paredes, lean aquello que no son capaces de descifrar en los códices» (*Epistulae*, libro IX, n. 209); sin embargo, hoy es difícil hacerse una idea de la magnitud de ese público de «analfabetos». ¿Cómo explicar los difíciles *tituli* que, a partir de la época paleocristiana, acompañan muchos de los grandes ciclos pictóricos? ¿Cómo comprender las elecciones iconográficas que frecuentemente dependen de textos particularísimos? O más aún, ¿cómo justificar la colocación de imágenes y escenas centrales para la historia de la Salvación en lugares o espacios de los que, presumiblemente, debieron de estar excluidos precisamente los analfabetos? Se suele considerar de común acuerdo que para ellos las grandes representaciones debían estimular fundamentalmente la memoria, el recuerdo de los principales momentos de la historia de la Salvación, pero sigue siendo difícil precisar qué función tenían las obras de arte para ese público.

La situación se presenta más clara para los religiosos –sobre todo monjes–, que en buena parte de la Edad Media debieron de ser los principales usuarios de obras de arte, además de los principales comitentes. En efecto, ellos eran en primer lugar los que utilizaban y, por consiguiente, apreciaban en las iglesias y en los monasterios ornamentos sagrados (orfebrería, tejidos, adornos de todo tipo), que en la escala de los valores estéticos medievales podían con mucho superar a un fresco o una escultura. A veces se considera –según una concepción fundamentalmente moderna– que el comitente es también el primer destinatario y, por lo tanto, el público principal de la obra de arte encargada; pero también en este caso se puede incurrir en fáciles simplificaciones. Puede ser cierto para algunos soberanos importantes y refinados, amantes del arte y bibliófilos como, por ejemplo, Carlos el Calvo (840-877), pero en muchos otros casos no fue así; una vez realizados por iniciativa de soberanos y altos prelados, piezas de orfebrería y lujosos manuscritos miniados se enviaban a sus destinos y se ponían al servicio de la liturgia sin pasar por las manos del comitente.

Una situación diferente es la de los mecenas-comitentes, como Egberto, arzobispo de Tréveris (977-993), Desiderio, abad de Montecassino (1058-1087), o Suger, abad de Saint-Denis (1122-

1251). Ellos fueron los primeros destinatarios y usuarios de las obras que ellos mismos habían encargado, gracias a las cuales dieron a la historia del arte –de una manera más o menos consciente– innovaciones decisivas. La función de estos grandes personajes en relación con las artes sigue siendo, sin embargo, excepcional y no se puede aplicar a todos los comitentes de los que se tiene noticia.

Junto al clero y a los mecenas, en la época románica empiezan a emerger otras categorías de públicos. La afirmación, en particular en Italia, de unas identidades urbanas y, con ellas, nuevas instituciones determinó el encargar obras dirigidas a clases que, en buena parte, habían sido excluidas hasta entonces de ese tipo de relación con la creación artística. Así, a las obras religiosas se unieron aquellas que se caracterizaban por una función cívica y política; incluso en el caso de las primeras, en este renovado contexto social no es siempre obvio establecer si el valor religioso es el predominante sobre el cívico, o viceversa.

A principios del siglo XII, siempre desde el punto de vista del encargo y la utilización religiosa, suceden cambios radicales; a la progresiva crítica del monaquismo corresponden el nacimiento y el afianzamiento de las órdenes mendicantes –los primeros de todos franciscanos y dominicos–, al lado de las cuales se multiplican las cofradías religiosas. En los siglos XIII y XIV, con el emerger de la aristocracia urbana y con la paulatina consolidación de las nuevas clases burguesas, se abre todo un nuevo capítulo de la historia del arte: el arte destinado al uso privado, hasta entonces privilegio de los soberanos y de la alta aristocracia (laica y eclesiástica), se produce y se pone a disposición de un nuevo público a gran escala.

En el umbral de la Edad Moderna, los diferentes públicos que emergieron en el transcurso de la Edad Media se presentan juntos: el clero, los soberanos, pero también la aristocracia ciudadana y la burguesía. A través de una selección determinada de obras, que intencionalmente quieren reflejar la evolución de la sociedad medieval, se presentan aquí algunos de los «públicos» a los que iban destinadas en un principio. Algunas líneas de comentario intentarán guiar al lector en este recorrido.

J. von Schlosser, «Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts», *Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* XVI (1895), pp. 144-230; A. Hauser, *The Social History of Art*, Londres, 1951 [ed. cast.: *Historia social de la literatura y el arte*, vol. I. *Desde Grecia hasta el Renacimiento*, Madrid, Debate, 1998]; P. E. Schramm y F. Mutherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, vol. I: *Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II., 768-1250* [1962], Múnich, [2]1981; G. Duby, *Le Temps des cathédrales. L'art et la société. 980-1420* [1966-1967], París, 1976 [ed. cast.: *La época de las catedrales: arte y sociedad, 980-1420*, Madrid, Cátedra, 1993]; M. Schapiro, *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art*, Nueva York N.Y., 1977 [ed. cast.: *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984]; P. E. Schramm y H. Fillitz (en colaboración con F. Mütherich), *Denkmale der deutschen Konige und Kaiser*, vol. II: *Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Rudolf I. bis Maximilian I. 1273-1519*, Múnich, 1978; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früben Bildtafeln der Passion*, Berlín, 1981; E. Castelnuovo, «Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo», en F. Zeri (ed.), *Storia dell'arte italiana*, vol. V: *Dal Medioevo al Quattrocento*, Turín, 1983, pp. 165-227; C. de Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts* [1986], Londres, [2]1994; H. Belting y D. Blume (eds.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, Múnich, 1989; P. Skubiszewski, «L'intellectuel et l'artiste face à l'oeuvre à l'epoque romane», en J. Hamesse y C. Muraille-Samaran (eds.), *Le travail au Moyen âge. Une approche interdisciplinaire. Actes du colloque international* (Louvain-la-Neuve, 21-23 de mayo de 1987), Louvain-la-Neuve, 1990, pp. 263-321; P. Cammarosano (ed.), *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento. Relazioni del convegno internazionale* (Trieste, 2-5 de marzo de 1993), Roma, 1994 (en concreto aquí cfr. M. M. Donato, «"Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi": per lo studio della pittura politica nel tardo Medioevo toscano», pp. 491-517); C. Ciociola (ed.), *«Visibile parlare». Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studi* (Cassino-Montecassino, 26-28 de octubre de 1992), Nápoles, 1997.



1. Maestro de Saint Gilles (Países Bajos), *La misa de san Egidio,* óleo sobre lienzo, alrededor de 1500.

El arte analítico de los maestros flamencos permite que nos hagamos una idea de cuál pudo ser en la Edad Media la actitud frente a obras de arte excepcionales. Tal es el caso de la célebre tabla del Maestro de Saint Gilles, que ilustra un episodio milagroso: el rey Carlos Martel, que no se había atrevido a confesar un pecado, pide a san Egidio que interceda por él. En el transcurso de la misa, a la que asiste el soberano, un ángel deposita en el altar un papel en el que figuraba escrito el pecado no confesado, que le fue perdonado. El milagro habría tenido lugar en Orléans en el año 719, pero el pintor prefirió ambientarlo en la iglesia abacial de Saint-Denis, delante del altar mayor, que a finales del siglo xv estaba rodeado por las tumbas reales. Se trata de un valioso documento que nos muestra al celebrante frente al frontal de oro donado al monasterio por Carlos el Calvo y coronado por la «cruz de san Egidio», más antigua; Carlos Martel, acompañado por dignatarios, porta la «sainte Couronne» de los reyes de Francia.

1251). Ellos fueron los primeros destinatarios y usuarios de las obras que ellos mismos habían encargado, gracias a las cuales dieron a la historia del arte –de una manera más o menos consciente– innovaciones decisivas. La función de estos grandes personajes en relación con las artes sigue siendo, sin embargo, excepcional y no se puede aplicar a todos los comitentes de los que se tiene noticia.

Junto al clero y a los mecenas, en la época románica empiezan a emerger otras categorías de públicos. La afirmación, en particular en Italia, de unas identidades urbanas y, con ellas, nuevas instituciones determinó el encargar obras dirigidas a clases que, en buena parte, habían sido excluidas hasta entonces de ese tipo de relación con la creación artística. Así, a las obras religiosas se unieron aquellas que se caracterizaban por una función cívica y política; incluso en el caso de las primeras, en este renovado contexto [illegible] es siempre obvio establecer si el valor religioso es el predominante sobre el cívico, o vice[illegible]

A principios del siglo XIII, siempre [illegible] punto de vista del encargo y la utilización religiosa, suceden cambios radicales: a la [illegible]ca del monaquismo corresponden el nacimiento y el afianzamiento de las órdenes m[illegible]s primeros de todos franciscanos y dominicos–, al lado de las cuales se multiplican [illegible]igiosas. En los siglos XIII y XIV, con el emerger de la aristocracia urbana y con la [illegible]ación de las nuevas clases burguesas, se abre todo un nuevo capítulo de la historia [illegible] destinado al uso privado, hasta entonces privilegio de los soberanos y de la alta aris[illegible] eclesiástica), se produce y se pone a disposición de un nuevo público a gran escala.

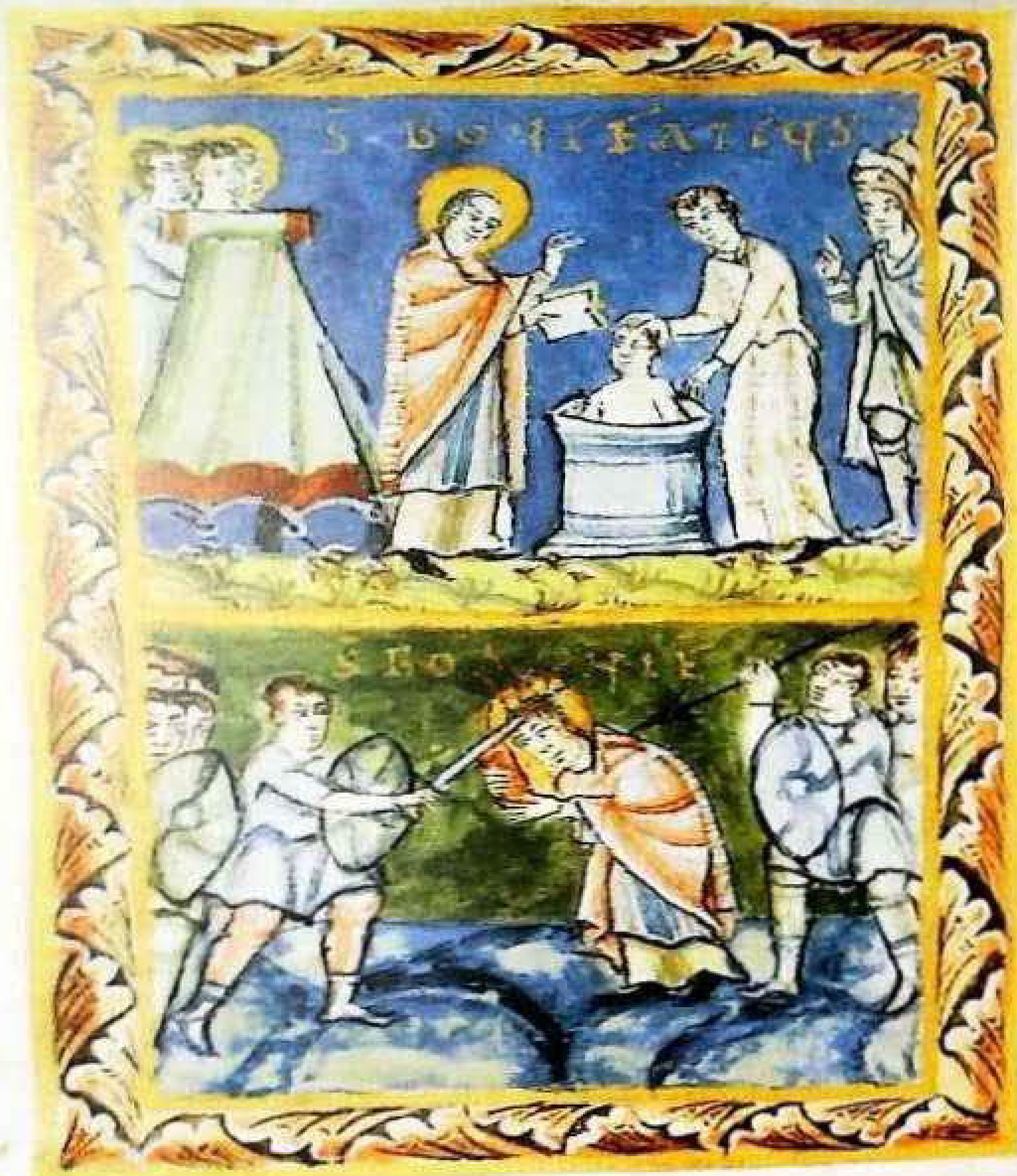
En el umbral de la Edad Mode[illegible]tes públicos que emergieron en el transcurso de la Edad Media se presentan juntos: el cl[illegible]nos, pero también la aristocracia ciudadana y la burguesía. A través de una selección determina[illegible]s, que intencionalmente quieren reflejar la evolución de la sociedad medieval, se presentan [illegible] de los «públicos» a los que iban destinadas en un principio. Algunas líneas de comentario [illegible] guiar al lector en este recorrido.

J. von Schlosser, «Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts», *Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* XVI (1895), pp. 144-230; A. Hauser, *The Social History of Art*, Londres, 1951 [ed. cast.: *Historia social de la literatura y el arte*, vol. I: *Desde Grecia hasta el Renacimiento*, Madrid, Debate, 1998]; P. E. Schramm y F. Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, vol. I: *Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II., 768-1250* [1962], Múnich, ^{2}1981; G. Duby, *Le Temps des cathédrales. L'art et la société. 980-1420* [1966-1967], París, 1976 [ed. cast.: *La época de las catedrales: arte y sociedad, 980-1420*, Madrid, Cátedra, 1993]; M. Schapiro, *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art*, Nueva York N.Y., 1977 [ed. cast.: *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984]; P. E. Schramm y H. Fillitz (en colaboración con F. Mütherich), *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, vol. II: *Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Rudolf I. bis Maximilian I. 1273-1519*, Múnich, 1978; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlín, 1981; E. Castelnuovo, «Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo», en F. Zeri (ed.), *Storia dell'arte italiana*, vol. V: *Dal Medioevo al Quattrocento*, Turín, 1983, pp. 165-227; C. de Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts* [1986], Londres, ^{2}1994; H. Belting y D. Blume (eds.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, Múnich, 1989; P. Skubiszewski, «L'intellectuel et l'artiste face à l'oeuvre à l'epoque romane», en J. Hamesse y C. Muraille-Samaran (eds.), *Le travail au Moyen âge. Une approche interdisciplinaire. Actes du colloque international* (Louvain-la-Neuve, 21-23 de mayo de 1987), Louvain-la-Neuve, 1990, pp. 263-321; P. Cammarosano (ed.), *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento. Relazioni del convegno internazionale* (Trieste, 2-5 de marzo de 1993), Roma, 1994 (en concreto aquí cfr. M. M. Donato, «"Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi": per lo studio della pittura politica nel tardo Medioevo toscano», pp. 491-517); C. Ciociola (ed.), *«Visibile parlare». Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studi* (Cassino-Montecassino, 26-28 de octubre de 1992), Nápoles, 1997.



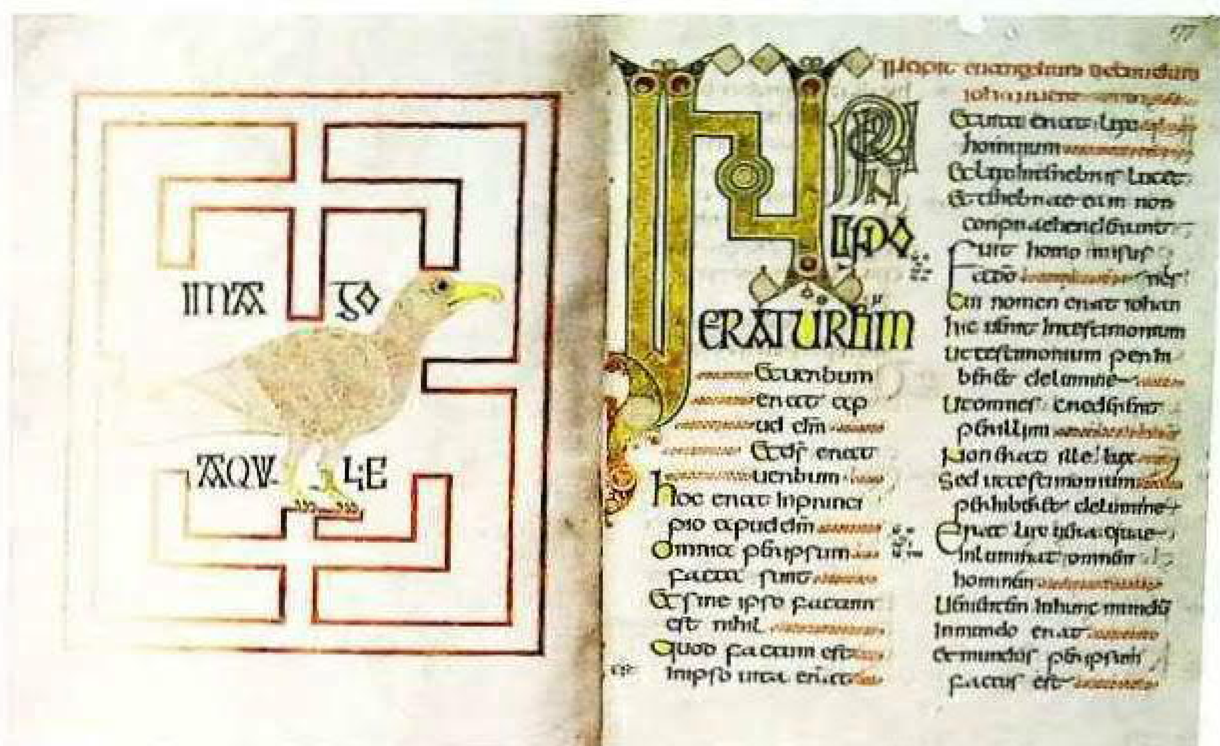
1 Maestro de Saint Gilles (Países Bajos), *La misa de san Egidio*, óleo sobre lienzo, alrededor de 1500.

El arte analítico de los maestros flamencos permite que nos hagamos una idea de cuál pudo ser en la Edad Media la actitud frente a obras de arte excepcionales. Tal es el caso de la célebre tabla del Maestro de Saint Gilles, que ilustra un episodio milagroso: el rey Carlos Martel, que no se había atrevido a confesar un pecado, pide a san Egidio que interceda por él. En el transcurso de la misa, a la que asiste el soberano, un ángel deposita en el altar un papel en el que figuraba escrito el pecado no confesado, que le fue perdonado. El milagro habría tenido lugar en Orléans en el año 719, pero el pintor prefirió ambientarlo en la iglesia abacial de Saint-Denis, delante del altar mayor, que a finales del siglo xv estaba rodeado por las tumbas reales. Se trata de un valioso documento que nos muestra al celebrante frente al frontal de oro donado al monasterio por Carlos el Calvo y coronado por la «cruz de san Egidio», más antigua; Carlos Martel, acompañado por dignatarios, porta la «sainte Couronne» de los reyes de Francia.



2. Fulda (Alemania central), *Sacramentario*, san Bonifacio administra el bautismo y recibe el martirio, miniatura sobre pergamino, en torno al año 1000.

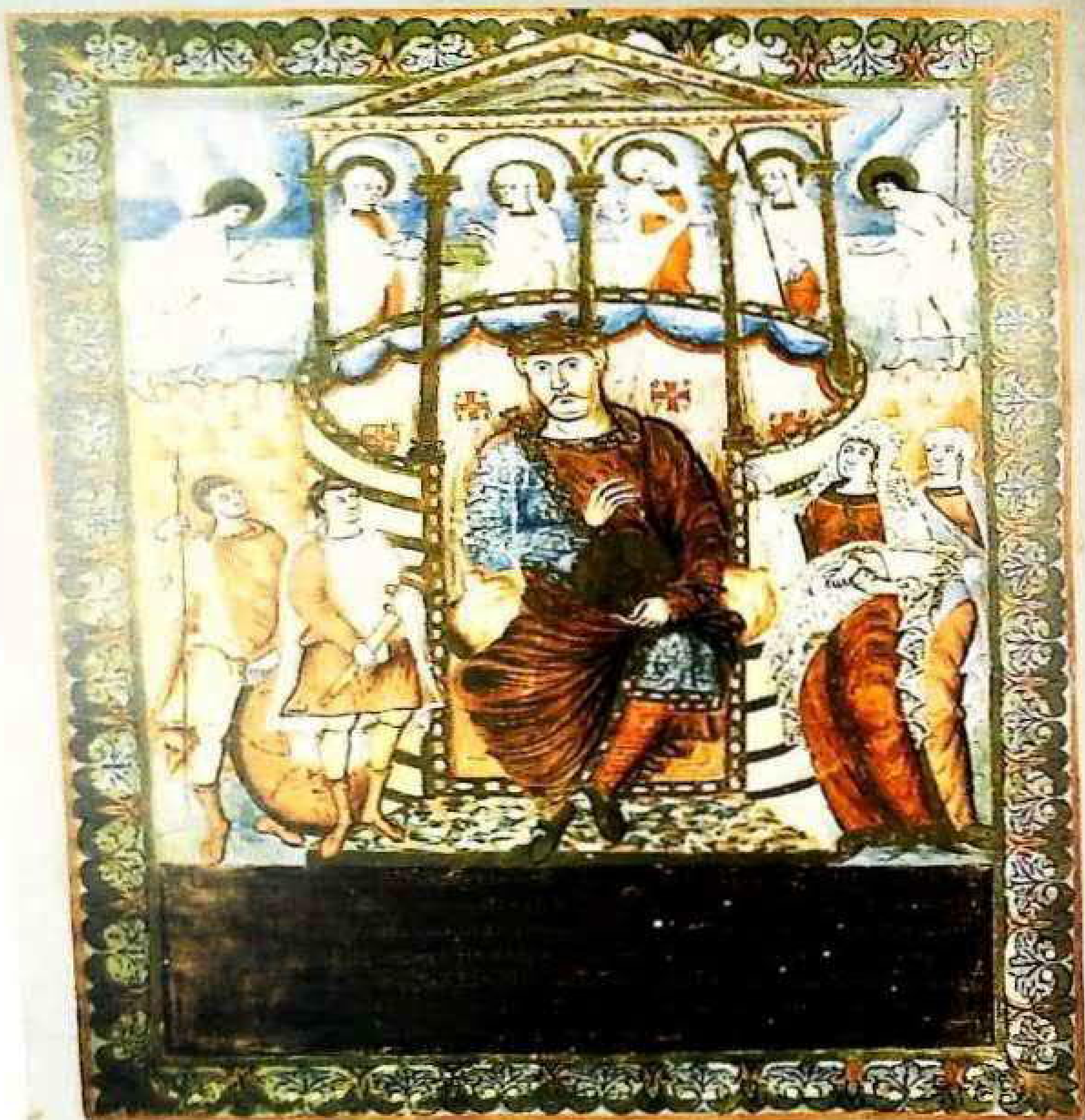
En el siglo VIII se distinguen, bien por su función, bien por el público al que estaban destinadas, las obras de artes suntuarias que acompañaban a los misioneros anglosajones en su labor evangelizadora en el continente. Manuscritos y relicarios procedentes de las islas Británicas, que constituían un elemento indispensable para llevar a cabo la evangelización, se difundieron a través de las nuevas fundaciones monásticas, convirtiéndose en importante vehículo de las grandes innovaciones artísticas que maduraron en los siglos VII y VIII en el ámbito insular, e influyendo de modo determinante en el desarrollo del arte medieval posterior.





3 Lindisfarne (Nortumbria), *Evangeliario de Echternach*, el águila símbolo del evangelista san Juan y el inicio de su evangelio, miniatura sobre pergamino, *ca.* 700.

4 Irlanda o Escocia, relicario en forma de caja, madera, plomo, aplicaciones en bronce, pasta vítrea, granates y oro, siglo VIII-IX.



5. Reims, *Biblia de San Pablo Extramuros*, retrato de Carlos el Calvo, miniatura sobre pergamino, en torno al año 870.

La época lombarda y, sobre todo, la carolingia y la otomana se caracterizan por la producción de obras de arte destinadas al uso de los soberanos y de sus refinadas cortes. Para satisfacer las propias exigencias en este campo, la corte podía recurrir a talleres especializados en la producción de arte suntuario que trabajaban a su alrededor (como sucedía con las «escuelas de corte» de época carolingia), o bien dirigirse a maestros activos en los grandes monasterios del imperio (como era habitual en el periodo otomano).





6. Italia septentrional, placa del yelmo de Agilulfo, el rey Agilulfo sentado en el trono entre guardias, victorias aladas y dignatarios, bronce dorado, 591-616.

7. Ratisbona (Alemania), capa de Enrique II, bordado en oro sobre seda púrpura (en el año 1505, los bordados se separaron y se aplicaron a un damasco de seda azul), 1018-1024.

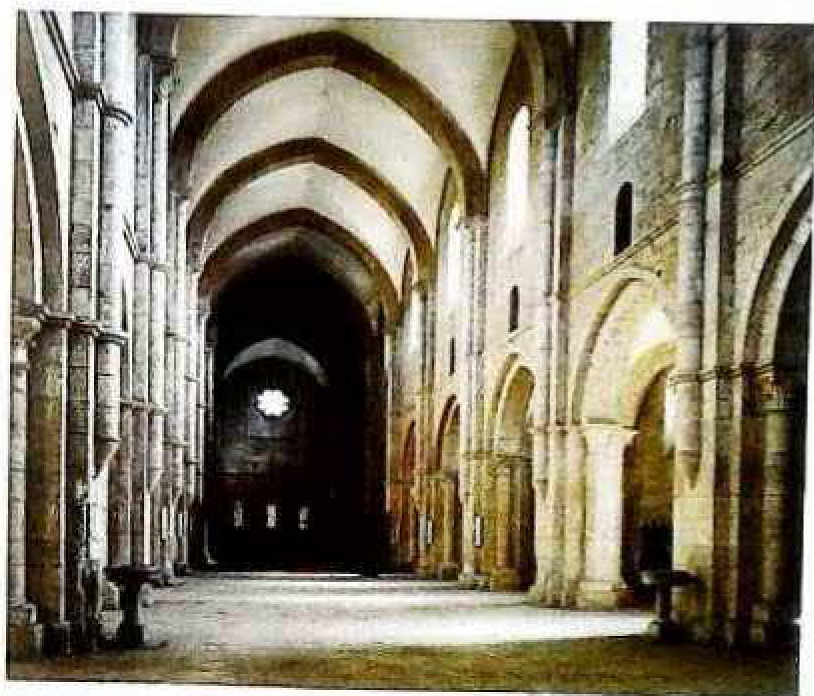


MONJES

8. Cluny (Borgoña), miscelánea histórica y litúrgica, Urbano II consagra el altar mayor de Cluny III (1095), miniatura sobre pergamino, primer cuarto del siglo XIII (¿1207-1215?).

Durante toda la Edad Media, buena parte de la producción artística parece encaminada al ámbito monástico. De hecho, puede afirmarse que el monaquismo occidental había contribuido a la evolución del arte medieval en el transcurso de su propia historia. Las diversas reformas monásticas, por ejemplo, dieron lugar a interpretaciones múltiples, en ocasiones contrapuestas, de la función del arte, así como a obras coherentes con ellas: de los cluniacenses, que exaltaron lo valioso y la riqueza al servicio de la liturgia, a la visión sobria y severa del arte de los cistercienses; de los cartujos, que inauguraron una nueva concepción artística y funcional de los edificios monásticos, a los camaldulenses, que casi la abolieron.





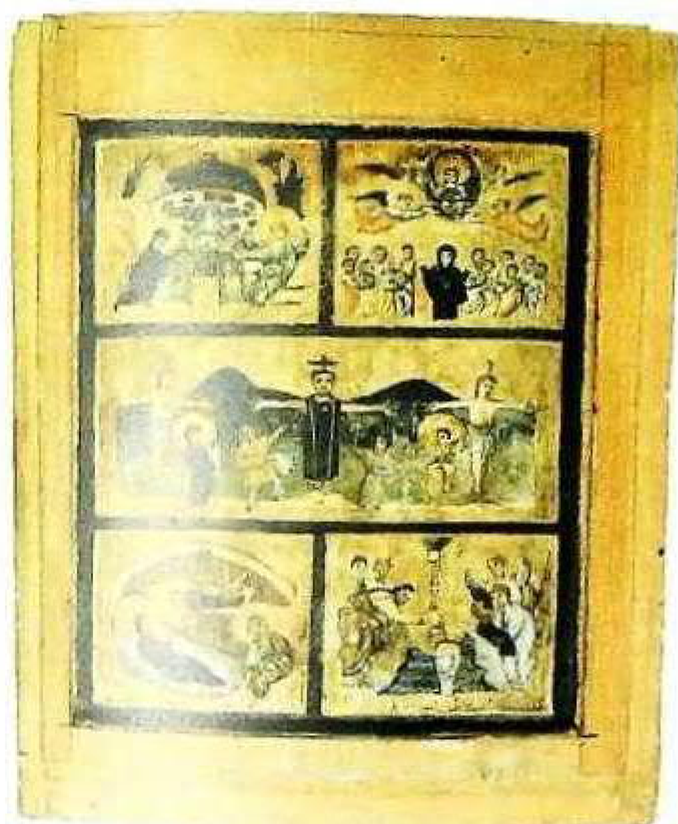
9. Vendôme (Francia central), abadía de la Santísima Trinidad, sala capitular, la pesca milagrosa en el lago Tiberiades, fresco, finales del siglo XI.

10. Priverno (Latina), iglesia abacial de Fossanova, interior, inicios del siglo XIII.



11. Novalesa (Susa), complejo abacial de San Pedro y San Andrés, capilla de san Eldrado, historias de san Eldrado y san Nicolás, san Eldrado vestido de peregrino llega al monasterio de Novalesa, pintura mural, 1096-1097.

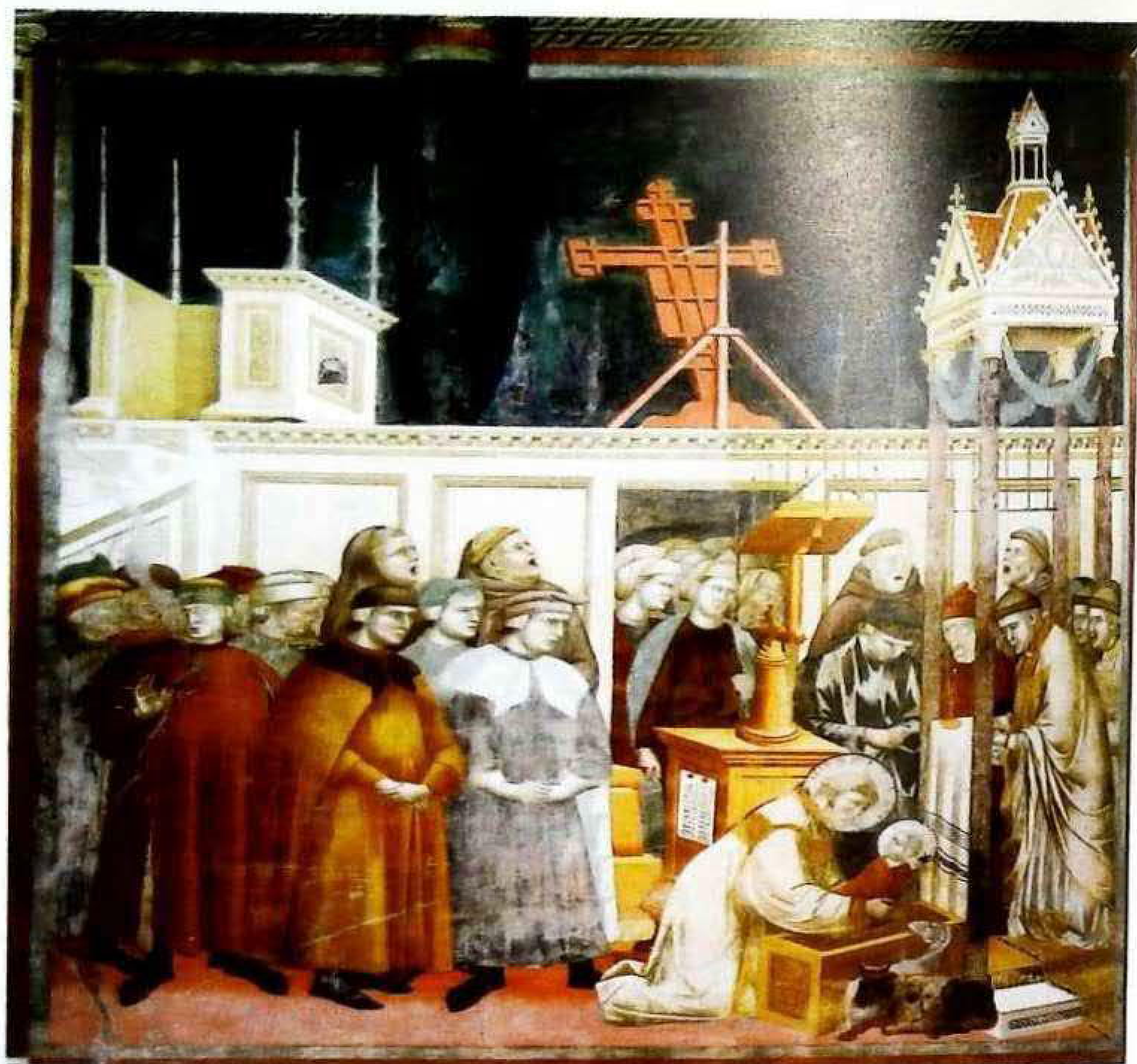
La peregrinación, primero a Tierra Santa y luego a otras metas situadas en diversos lugares del mundo cristiano, determina formas, usos y funciones de numerosos edificios sagrados y de las obras vinculadas a ellos. Al mismo tiempo, para los peregrinos se hacían en serie amuletos, ampollas y pequeñas cajas-relicario para llevar con uno como recuerdo de los santos lugares visitados. En la época románica, al intensificarse las peregrinaciones, se determina una nueva relación entre los fieles y los espacios de culto: se renuevan los edificios objeto de la peregrinación, adecuándolos a las nuevas necesidades, con criptas más espaciosas, accesibles por medio de rampas, que permiten a los peregrinos rezar delante de los ricos relicarios que custodian los restos de los santos.





12. Palestina (¿o Siria?), caja-relicario, tapa, escenas de la vida de Cristo, pintura sobre tabla, siglo VI-VII.

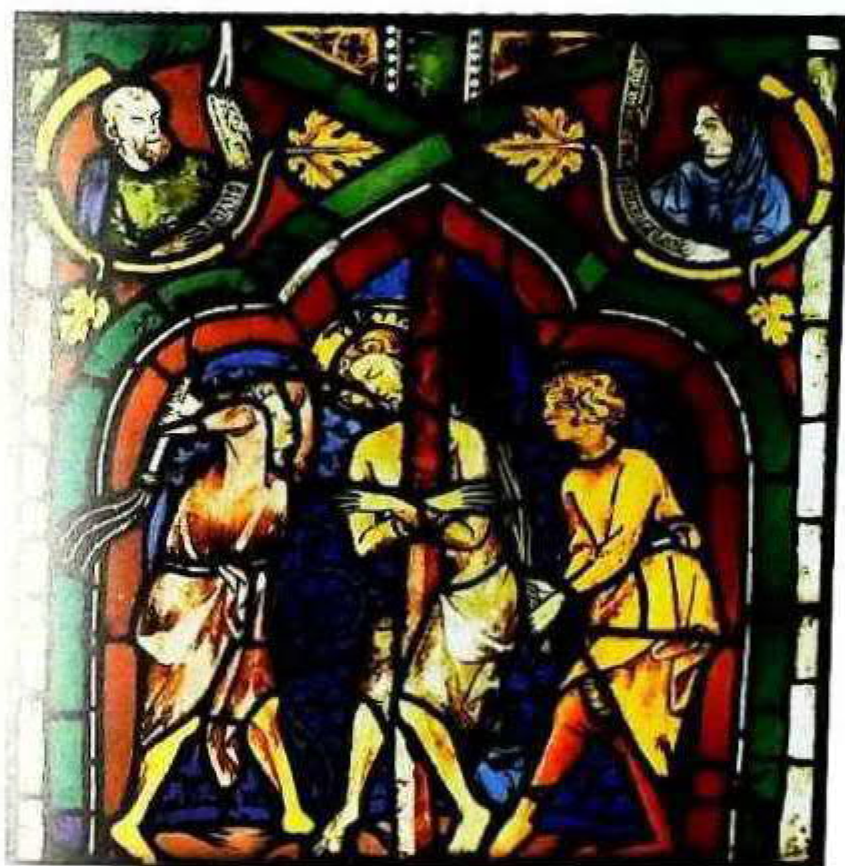
13. Conques (Francia suroccidental), estatua relicario de santa Fe, láminas de oro sobre alma de hierro, filigrana, piedras duras y cristal de roca, finales del siglo IX (la máscara del rostro es una obra romana reutilizada; integraciones de finales del siglo X).

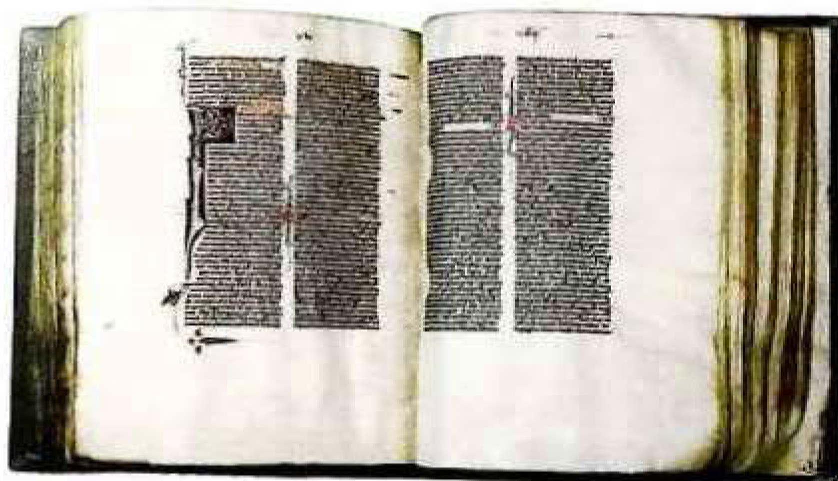


ÓRDENES MENDICANTES

14. Giotto, Asís, basílica de San Francisco, iglesia superior, historias de san Francisco, el pesebre de Greccio, fresco, finales del siglo XIII (¿después de 1296?).

El papel determinante desempeñado por los monjes en el campo artístico en la Alta Edad Media fue heredado, a partir del siglo XIII, por las órdenes mendicantes, sobre todo franciscanos y dominicos. Su nueva experiencia religiosa da lugar no sólo a formas inéditas de comitencia y concreción de las obras de arte, sino que lleva a tomar rumbos precisos en este campo, contenidos en reglas y estatutos: la limitación, a partir de 1260 (Constituciones de Narbona), de las vidrieras historiadas al ventanal central del presbiterio en las iglesias franciscanas y la consolidación de las biblias de pequeño formato en un solo volumen para llevar en viajes con el fin del estudio y la predicación, son sólo algunos de los impactos artísticos legados a la «renovación pauperista» de la Iglesia promovida por estas órdenes.





15. Esslingen (Baden-Wurttemberg), iglesia de San Francisco, presbiterio, vidriera con escenas bíblicas, la Flagelación, vidrio pintado *a grisaille*, *ca.* 1320.

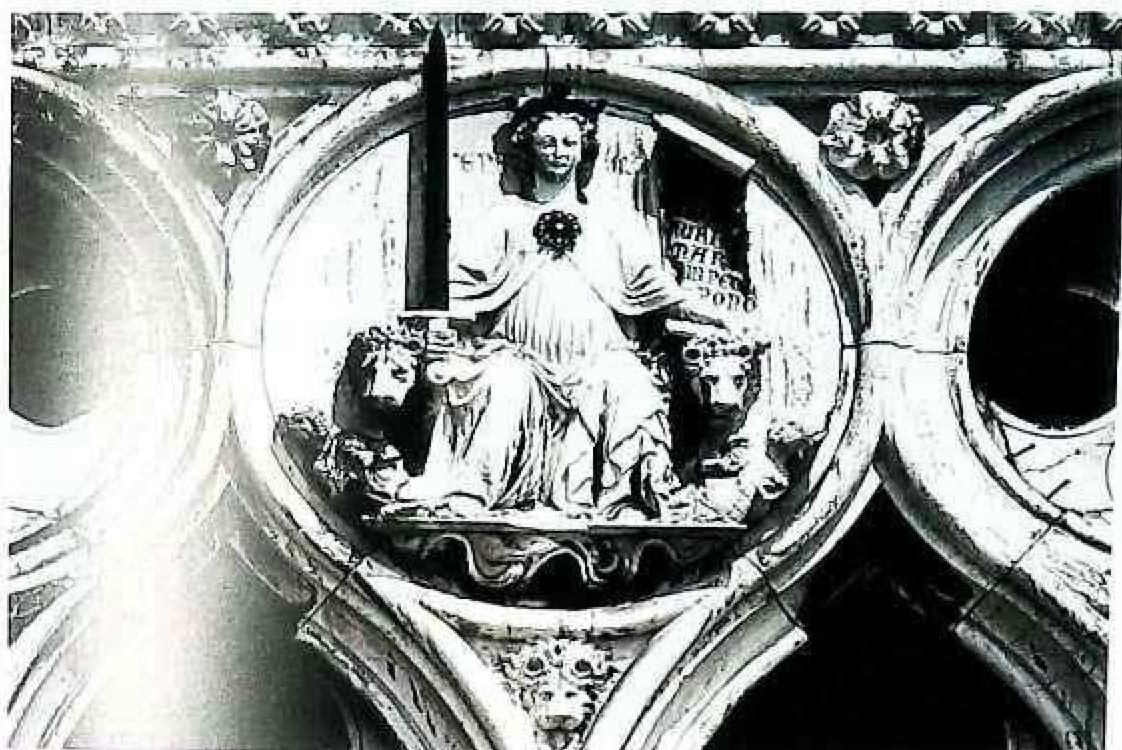
16. Bolonia, *Biblia de santo Tomás de Aquino*, inicial dela Primera carta de san Pablo a los Corintios, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1250.



CIUDADANOS

17. Maestro del Biadaiolo (Florencia), *Libro del Biadaiolo*, la traición de Colle Valdelsa (la escena reproduce una pintura realizada en la sede de los Sei del Biado), miniatura sobre pergamino, después de 1335.

En el marco de un crecimiento económico generalizado, la Baja Edad Media se caracteriza en la Italia centro-septentrional por la progresiva relevancia de la ciudad, entendida ya no sólo como lugar de concentración con vistas a una seguridad común, sino también como sede de formas de vida asociada concebida capilarmente y organizada por las élites gobernantes. En este sentido, la ciudad cambia progresivamente su rostro: junto a los edificios religiosos, en torno a los cuales se había organizado fundamentalmente hasta ahora, se redescubren o se crean tipologías urbanísticas, arquitectónicas y monumentales públicas, concebidas en función de las exigencias de la vida civil: de los mercados a los palacios públicos y las fuentes, de las enseñas e imágenes del gobierno a las escenas de castigo de quienes habían cometido algún delito (la llamada «pintura infamante»).





18. Filippo Calendario (?), Venecia, Palacio Ducal, relieves exteriores del lado sur, representación alegórica de Venecia como la Justicia, piedra de Istria, mediados del siglo XV.

19. Nicola y Giovanni Pisano, Perugia, Fontana Maggiore, mármol, 1276-1278.



Aristócratas

20. Taller del Maestro de la *Cité des Dames* (París), *Mutacion de fortune* de Cristina de Pizán, Cristina de Pizán admirando los frescos de la Sala de la Fortuna, miniatura sobre pergamino, *ca* 1410.

El final de la Edad Media ve surgir una cultura artística vinculada fundamentalmente a las cortes, sean nobiliarias o eclesiásticas, y caracterizada por la búsqueda de la elegancia y el preciosismo. Además, los lazos y relaciones existentes entre muchas de las principales cortes europeas hacen que estas características se difundan y circulen por todo Occidente, poniendo de manifiesto el carácter «internacional» de esta última gran etapa del arte medieval.





21. Maestro Wenceslao (Bohemia), Trento, castillo del Buonconsiglio, Torre Aquila, ciclo de los Meses, el mes de mayo, fresco, *ca.* 1400.

22. París, fuente de mesa, plata dorada, esmaltes traslúcidos en *basse-taille*, segundo tercio del siglo XIV.



DENTRO DE LA OBRA

23. Maestro de María de Borgoña (Gante), *Libro de horas de María de Borgoña*, la Virgen en el interior de una iglesia y María de Borgoña (?), miniatura sobre pergamino, *ca*. 1470-1480.

Como vimos al principio, en la pintura flamenca no se vacila a la hora de representar el «uso» de las obras de arte. En este caso, la destinataria del libro de horas, probablemente María de Borgoña, está representada conforme a una visión típicamente septentrional, mostrando dos niveles distintos de concreción: la utilización real del manuscrito en el interior de una lujosa estancia delante de una ventana abierta, por la que vemos el efecto buscado con este uso: la oración ideal ante la Virgen, dentro de una iglesia gótica.

12

Los mundos del aislamiento: campesinos y señores rurales

Gianfranco Pasquali

Aislamiento e intercambios culturales en el campo

El tema de las relaciones entre campo y ciudad, tanto desde el punto de vista político e institucional como económico y social, ha sido ampliamente discutido con actitudes y posiciones diferentes según las tendencias ideológicas o, incluso, según el área geográfica de la que procedieran los historiadores interesados[1]. Por lo que concierne a Italia, por ejemplo, sólo en estos últimos decenios las investigaciones se han orientado hacia el ámbito de la historia agraria, hasta dejar en la sombra (aunque hoy las cosas ya no sean así) a la que había sido la protagonista de la historia italiana medieval, la ciudad, sede de los desarrollos institucionales comunales y de una economía de mercado, en ciertos casos protoindustrial[2]. La relación entre campo y centros urbanos se ha expuesto, de esta ma-

---

[1] La obra más general de referencia sobre el mundo campesino europeo pero centrada sobre todo en el francés y alemán sigue siendo la síntesis de W. Rösener, *Bauern im Mittelalter*, Múnich, 1985 [ed. cast.: *Los campesinos en la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1990], que sólo en parte sustituye la gran obra de G. Duby, *L'Économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval*, París, 1962 [ed. cast.: *Economía rural y vida campesina en el Occidente medieval*, Madrid, Altaya, 1999]. Para las relaciones entre la economía agricola y la campesina, véanse A. Verhulst e Y. Morimoto (eds.), *Économie rurale et économie urbaine au Moyen Âge*, Gante-Fukuoka 1992, y las claras contribuciones de C. Wickham, «Economia altomedievale», en AA.VV., *Storia medievale*, Roma, 1998, pp. 203-226, S. Carocci, «Signori, castelli, feudi», *ibid.*, pp. 247-268, G. Petralia, «Crescita ed espansione», *ibid.*, pp. 291-318, y R. C. Mueller, «Epidemie, crisi, rivolte», *ibid.*, pp. 557-584.

[2] Las tendencias más recientes en los estudios de historia agraria en Italia han sido discutidas por D. Balestracci, *Medioevo italiano e medievistica*, Roma, 1996, pp. 73-93, y en A. Cortonesi y M. Montanari (eds.), *Medievistica italiana e storia agraria. Risultati e prospettive di una stagione storiografica. Atti del convegno* (Montalcino, 12-14 de diciembre de 1997), Bolonia, 2001. Diversos puntos se pueden observar también en la compilación de ensayos de M. Montanari y A. Vasina (eds.), *Per Vito Fumagalli. Terra, uomini, istituzioni medievali*, Bolonia, 2000. Fundamental sigue siendo todavía la clara puesta a punto de G. Cherubini, «Le campagne italiane dall'XI al XV secolo (1981)», en *id.*, *L'Italia rurale del basso Medioevo*, Roma-Bari, [2]1996; para posteriores actualizaciones, véase el volumen de A. Cortonesi, G. Pasquali y G. Piccinni, *Uomini e campagne nell'Italia medievale*, Roma-Bari, 2002.



23. Maestro de María de Borgoña (Gante), *Libro de horas de María de Borgoña*, la Virgen en el interior de una iglesia y María de Borgoña (?), miniatura sobre pergamino, *ca.* 1470-1480.

Como vimos al principio, en la pintura flamenca no se vacila a la hora de representar el «uso» de las obras de arte. En este caso, la destinataria del libro de horas, probablemente María de Borgoña, está representada conforme a una visión típicamente septentrional, mostrando dos niveles distintos de concreción: la utilización real del manuscrito en el interior de una lujosa estancia delante de una ventana abierta, por la que vemos el efecto buscado con este uso: la oración ideal ante la Virgen, dentro de una iglesia gótica.

12

Los mundos del aislamiento: campesinos y señores rurales

Gianfranco Pasquali

Aislamiento e intercambios culturales en el campo

El tema de las relaciones entre campo y ciudad, tanto desde el punto de vista político e institucional como económico y social, ha sido ampliamente discutido con actitudes y posiciones diferentes según las tendencias ideológicas o, incluso, según el área geográfica de la que procedieran los historiadores interesados[1]. Por lo que concierne a Italia, por ejemplo, sólo en estos últimos decenios las investigaciones se han orientado hacia el ámbito de la historia agraria, hasta dejar en la sombra (aunque hoy las cosas ya no sean así) a la que había sido la protagonista de la historia italiana medieval, la ciudad, sede de los desarrollos institucionales comunales y de una economía de mercado, en ciertos casos protoindustrial[2]. La relación entre campo y centros urbanos se ha expuesto, de esta ma-

[1] La obra mas general de referencia sobre el mundo campesino europeo pero centrada sobre todo en el francés y alemán sigue siendo la síntesis de W. Rosener, *Bauern im Mittelalter*, Múnich, 1985 [ed. cast.: *Los campesinos en la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1990], que sólo en parte sustituye la gran obra de G. Duby, *L'Économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval*, París, 1962 [ed. cast.: *Economía rural y vida campesina en el Occidente medieval*, Madrid, Altaya, 1999]. Para las relaciones entre la economía agrícola y la campesina, véanse A. Verhulst e Y. Morimoto (eds.), *Économie rurale et économie urbaine au Moyen Âge*, Gante-Fukuoka 1992, y las claras contribuciones de C. Wickham, «Economia altomedievale», en AA.VV., *Storia medievale*, Roma, 1998, pp. 203-226, S. Carocci, «Signori, castelli, feudi», *ibid.*, pp. 247-268; G. Petralia, «Crescita ed espansione», *ibid.*, pp. 291-318, y R. C. Mueller, «Epidemie, crisi, rivolte», *ibid.*, pp. 557-584.

[2] Las tendencias más recientes en los estudios de historia agraria en Italia han sido discutidas por D. Balestracci, *Medioevo italiano e medievistica*, Roma, 1996, pp. 73-93, y en A. Cortonesi y M. Montanari (eds.), *Medievistica italiana e storia agraria. Risultati e prospettive di una stagione storiografica. Atti del convegno* (Montalcino, 12-14 de diciembre de 1997), Bolonia, 2001. Diversos puntos se pueden observar también en la compilación de ensayos de M. Montanari y A. Vasina (eds.), *Per Vito Fumagalli. Terra, uomini, istituzioni medievali*, Bolonia, 2000. Fundamental sigue siendo todavía la clara puesta a punto de G. Cherubini, «Le campagne italiane dall'xi al xv secolo (1981)», en *id.*, *L'Italia rurale del basso Medioevo*, Roma-Bari, [2]1996; para posteriores actualizaciones, vease el volumen de A. Cortonesi, G. Pasquali y G. Piccinni, *Uomini e campagne nell'Italia medievale*, Roma-Bari, 2002.

nera, equilibradamente; es más, por lo que concierne a la Alta Edad Media, las interacciones entre estas dos realidades distintas están fuertemente acentuadas por una historiografía que tiende a delinear una red económica en la que los mercados ciudadanos están en relación continua con los centros de producción agraria de la gran propiedad, organizados en formas curtenses o señoriales. Se supera así la contraposición entre mercados curtenses y mercados ciudadanos, importante en la historiografía del siglo XIX y principios del XX. Un debate parecido al arriba citado no se ha dado, sin embargo, en los países en los que el crecimiento de las ciudades fue menos frenético que en Italia, tanto que un historiador como Hilton ve todavía en la Inglaterra del siglo XIII un área en la que el campo, dominado por una multitud de *manors* (versión inglesa de la *curtis*), está comprometido activamente en el desarrollo económico de todo el territorio, ciudades y pueblos incluidos, todos integrados en una economía señorial llamada, de manera inapropiada, feudal[3]. Aunque esté claro que esta última tesis es fruto del estudio de un contexto particular y está influida por un planteamiento marxista, no se puede negar que la relación entre campo y ciudad puede ir de situaciones en las que la segunda domina, tanto en el perfil económico como en el político y, otras, en las que los señores rurales son capaces de determinar la vida institucional y económica de centros urbanos, sobre todo si son de pequeñas dimensiones. Por otra parte, los castillos, sede de numerosas señorías en toda Europa, pueden ser considerados en cierto sentido como pequeñas ciudades, sobre todo aquellos en los que se desarrolla una intensa vida de corte. Lo que emerge de la historia económica e institucional se verificará en el ámbito de la historia de la cultura literaria y artística[4]. La categoría conceptual de «mundos del aislamiento» referida al territorio rural es, evidentemente, fruto de una concepción urbano-céntrica, válida para la Edad Media tardía (y ni siquiera para toda Europa), justificada completamente en el marco de la historia del arte como historia de las grandes obras maestras nacidas en su mayoría en las pequeñas y grandes ciudades renacentistas. Pero, si dirigimos nuestra atención al tejido conectivo de la sociedad medieval, pueden surgir corrientes subterráneas que unían las poblaciones campesinas (señores incluidos) a las ciudadanas en el ámbito de la utilización de productos artísticos, tanto de los de tipo figurativo, visibles en las iglesias y en los palacios, como de los de mayor consumo (imágenes votivas, utensilios o construcciones de diferente tipo). Pero, para hacer esto, se necesita esbozar una historia del campo (considerada sin razón alguna como inmóvil) que haga resaltar los datos más útiles para comprender las relaciones que se podían instituir entre

---

[3] El planteamiento historiográfico no urbanocéntrico que caracteriza a muchos medievalistas ingleses encuentra sus puntos de referencia en R. H. Hilton, *A medieval society: the West Midlands at the end of the thirteenth century*, Cambridge, 1966, y J. Thirsk (ed.), *The agrarian history of England and Wales*, vol. I/2: *A.D. 43-1042*, ed. H. P. R. Finberg, Cambridge, 1972; *ibid.*, vol. II: *1042-1350*, ed. H. E. Hallam, Cambridge, 1988; *ibid.*, vol. III: *1348-1500*, ed. E. Miller, Cambridge, 1991.

[4] Las interacciones entre historia institucional, económica, social y cultural han sido eficazmente trazadas en las numerosas obras de Le Goff; en concreto J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, 1964 [ed. cast.: *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Paidós, 1999], y la compilación de ensayos editada por él, entre los que cabe señalar, para el tema de la presente contribución, los de G. Cherubini, «Il contadino e il lavoro dei campi», en J. Le Goff (ed.), *L'uomo medievale*, Roma-Bari 1987, pp. 127-54, y de E. Castelnuovo, «L'artista», *ibid.*, pp. 237-269 [ed. cast.: *El hombre medieval*, Madrid, Alianza, 1991].

centro de producción artística y su utilización, en el ámbito de las transformaciones de naturaleza política, económica y social.

Crisis del mundo antiguo y búsqueda de nuevos equilibrios

Si no nos limitamos sólo al arte figurativo, el mundo rural nos ofrece otras oportunidades para examinar aspectos artísticos que le son peculiares[5]. Aunque el concepto de paisaje agrario no sea fruto de la cultura medieval, podemos considerar, sin duda, que en la construcción de una organización agraria hay competencias que pertenecen a la creación artística. Competencias propias de la arquitectura, como el cálculo de las pendientes del terreno, la transformación de eventuales obstáculos naturales, la construcción de puentes e hileras de árboles y setos, fueron indispensables para la construcción del nuevo paisaje de llanura, la centuriación romana con su aparente monotonía, marcada por cuadrados regulares de cerca de setecientos diez metros de lado. La huella de la centuriación antigua enseñó a un número notable de colonos, en el transcurso de los siglos, a identificar los espacios en los que se desarrollaba su trabajo con los trazados regulares de vías y de canales hasta determinar las formas de asentamiento. Las inundaciones y catástrofes naturales podían hacer impracticable, temporalmente, el cultivo de los campos. Pero, en pocos meses, era posible reconstruir ese paisaje recuperando las calles, que se podían identificar fácilmente gracias a las hileras de árboles que normalmente las bordeaban. Se explica así esa «continuidad vertical», como dicen los arqueólogos, que caracteriza a muchas de las llanuras de Italia y de Francia, desde la Edad Antigua a nuestros días. Otro aspecto que transmitió la civilización romana, al menos en parte, a la Edad Media fueron las grandes infraestructuras, como las calzadas empedradas *(stratae)* y los acueductos. Todavía bajo el reino de Teodorico, entre los siglos v y vi, se intentaba cuidar el mantenimiento; después, muchos de aquellos antiguos trazados se abandonaron o se quedaron como restos, identificados casi sólo en la toponomástica. En sustitución, se buscaron

[5] Sobre el paisaje agrario medieval es todavía interesante el vívido ensayo de E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario in Italia*, Bari, 1961; objeto de una rigurosa revisión con sugestivas profundizaciones en G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Turín, 1978. La centuriación antigua ha sido objeto de investigaciones recientes, también por lo que concierne al problema de su continuidad en la Edad Media, véanse, por ejemplo, L. Federzoni, «Considerazioni sulla persistenza di tracce della centuriazione romana nell'alto medioevo: l'esempio della pianura fra Modena e Bologna», *Rivista di storia dell'agricoltura* XXI, 1 (1981), pp. 165-181; G. Bottazzi, «Il reticolo centuriale di Bagnacavallo: la sistemazione paesaggistica e infrastrutturale della pianura romagnola antica», en G. Susini y A. Calbi (eds.), *Storia di Bagnacavallo*, Bolonia, 1994, vol. I, pp. 71-95. Sobre las vicisitudes de los asentamientos entre la Tardoantigüedad y la Alta Edad Media, véanse los resultados de las investigaciones y las nuevas tendencias historiográficas en A. Carandini y S. Settis, *Schiavi e padroni nell'Etruria romana. La villa di Settefinestre dallo scavo alla mostra*, Bari, 1979; A. Giardina (ed.), *Società romana e impero tardoantico*, vol. III: *Le merci. Gli insediamenti*, Bari 1986; D. Vera, «L'Italia agraria nell'età imperiale: fra crisi e trasformazione», en *L'Italie d'Auguste à Dioclétien. Actes du Colloque internationale de l'École Française de Rome* (París, 1994), Roma, 1994, pp. 239-248; *id.*, «Il sistema agrario tardo-antico: un modelo», en R. Francovich y G. Noyé (eds.), *La storia dell'alto medioevo italiano (VI-X secolo) alla luce dell'archeologia*, Florencia, 1994, pp. 136-138; *id.*, «Le forme del lavoro rurale: aspetti della trasformazione dell'Europa romana fra tarda Antichità e alto Medioevo», en *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda Antichità e alto Medioevo*.

otros recorridos, escrutando atentamente, como habían hecho los agrónomos romanos, las formas de la posición del terreno, las pendientes, los vados para encontrar un diseño funcional para el trazado de una vía o un curso de agua potable, capaz de sustituir las obras abandonadas. Otra herencia antigua es la de la *villa* rústica. Esta estructura, también muy conocida por los maravillosos testimonios artísticos que nos han llegado, tuvo su florecimiento hasta principios del siglo III d.C.; después, gradualmente, y en épocas diferentes (en Britania se mantenía todavía viva en los primeros decenios del siglo V), se cesó de construir y de utilizarse de manera conforme a sus orígenes; gran parte de las estructuras murales de las numerosas *villae*, esparcidas en los campos del Imperio romano, se utilizaron como cuadras o viviendas campesinas, o fueron empleadas como material de recuperación. La *villa* romana es un ejemplo interesante de la interacción entre mundo ciudadano y mundo campesino; en gran parte de estos complejos convivía una *pars urbana*, habitada por el propietario y por sus huéspedes, y una *pars rustica*, sede de las viviendas de los campesinos, esclavos o libres, y de los almacenes. La crisis y la desaparición de la *villa* se interpreta como el final del dominio de una elite de propietarios ciudadanos en los territorios rurales que iniciaron así su aislamiento.

En esta fase, el campo altomedieval, aparte de los vistosos legados antiguos, como la centuriación, experimenta un vuelco que los historiadores han individuado en la difusión del latifundio. Pero el concepto de latifundio no está en absoluto claro; parece, por el contrario, que la crisis de la *villa*, con la declinación de sus agrupaciones de agricultores-esclavos, produjo un efecto positivo en las estructuras agrarias romanas, implicando a los terratenientes y agricultores jurídicamente libres (o esclavos emancipados) en una red de relaciones de trabajo, caracterizados por el arrendamiento (nuevo colonato). Las moradas de estos colonos se reagrupaban en *vici*, algunos de los cuales podían haber tenido su origen en *villae* abandonadas; otros, haberse reconstituido en esta nueva tendencia económica, que también vio una recuperación de la pequeña propiedad campesina. En los *vici*, por lo tanto, se concentran las actividades económicas; por otra parte, todavía tienen como punto de referencia los mercados ciudadanos, aunque el comercio suprarregional sea menos próspero respecto de los tiempos de la riqueza de la *villa*. La historiografía más reciente de la época tardoantigua nos presenta una realidad menos oscura de lo que algunas fuentes, las más conocidas, nos sugieren. Si muchas *villae* desaparecen, otras siguen funcionando, aunque menos, con nuevas relaciones de trabajo, mientras se refuerzan los *vici* ya existentes y se crean nuevos; en cualquier caso, no disminuyen las relaciones con las ciudades. En este contexto, la tradición cultural y artística evoluciona respecto a la clásica; queda por ver en qué medida el nuevo colonato y la nueva clase de propietarios, que no se compone sólo de rentistas, usa los objetos producidos por artesanos y artistas en el nuevo clima histórico. Siguiendo la tesis de una reducción, cuando no de una quiebra de la economía antigua, en los siglos IV-VI se esperaría, en cualquier caso, una fuerte disminución de las transacciones, que nosotros llamaremos internacionales, cada vez menos sujetas a la iniciativa de la clase dirigente imperial. Sin embargo, se ha podido demostrar que en esos siglos se siguió vendiendo, por ejemplo, un tipo de cerámica más bien refinada, de *terra sigillata* roja, producida sobre todo en África septentrional; se han realizado considerables hallazgos de estas piezas en diferentes lugares a orillas del Mediterráneo, sobre todo en casas de campesinos (Molise). Si los movimientos de las producciones de cerámica indican

también el comercio de otros productos más perecederos, como las telas y los alimentos, se puede mantener que los intercambios de alimentos o, al menos, de productos artísticos (como la cerámica) se practicarían todavía en buena parte del área mediterránea hasta el siglo VI, que es además el siglo de los grandes reinos romano-germánicos, como el de Teodorico, tan empeñado, como antes se ha dicho, en la manutención de las infraestructuras del territorio por él dominado.

La guerra greco-gótica del 535-553 y la invasión de los lombardos supusieron sin duda un vuelco en la historia de Italia. Por lo que concierne a los asentamientos rurales, la parte de la península ocupada por los lombardos (Langobardia) está caracterizada por la aldea rural (*vicus et fundus*), mientras que la ciudad, incluso cuando se convierte en capital de un ducado, pierde casi del todo la fisonomía que la caracterizaba en el periodo antiguo[6]. En la Italia dominada por los bizantinos (Romania) se verifica, sin embargo, una condición diferente; aquí las ciudades siguen manteniendo su papel, mientras que en el campo no se desarrollan asentamientos de tipo innovador. Esta división de Italia parece reproducir a escala reducida la fractura que muchos historiadores han detectado en la Europa altomedieval: por un lado, el mundo germánico y romano-germánico, que afecta a gran parte del continente (el área centroseptentrional), con su orden económico en su mayoría rural; por otro, los países del Mediterráneo, en particular el Imperio bizantino y después también el mundo islámico, en los que el comercio y los asentamientos urbanos consiguen todavía desarrollar una función relevante, aunque de menos alcance respecto de la Edad Antigua. En realidad, la representación de la división de Italia en dos áreas distintas, que es fruto de reflexiones nacidas sobre todo por el planteamiento de la investigación ofrecida por Giampiero Bognetti, que veía en los lombardos el elemento innovador en la historia italiana, ha sido recientemente puesta en discusión sobre la base de los datos provenientes de excavaciones arqueológicas. De ellos emerge una identidad sustancial de desarrollo de los asentamientos de Romania y de Langorbardia. Entre el siglo VI y la primera mitad del siglo VII, las ciudades se despueblan y sufren una notable degradación, hasta tal punto que se han descubierto analogías en la decadencia de centros como Milán, Brescia, Roma y Pescara; las mercancías orientales y africanas llegan de manera irregular y esporádica; los comercios se reducen a nivel local, aunque en menor medida de lo que sucede en Romania, subdividida en muchas regiones, en general situadas en las costas del mar Adriático y del Tirreno. La conquista lombarda, más que transmitir una nueva trayectoria a la orga-

[6] Sobre la división político-cultural de Italia en Langobardia y Romania han ofrecido significativas contribuciones V. Fumagalli, *Terra e societa nell'Italia padana. I secoli IX e X*, Turín, 1976; A. Castagnetti, *L'organizzazione del territorio rurale nel Medioevo. Circoscrizioni ecclesiastiche e civili nella «Langobardia» e nella «Romania»* [1979], Bolonia, 1982; B. Andreolli y M. Montanari, *L'azienda curtense in Italia. Proprietà della terra e lavoro contadino nei secoli VIII-XI*, Bolonia, 1983. La contraposición se presenta, sin embargo, menos nítida, a la luz de los resultados de la investigación arqueológica, en Francovich y Noyé (eds.), *La storia dell'alto medioevo italiano*, cit. El concepto de «desierto-selva» ha sido formulado por L. Le Goff, «Le merveilleux dans l'Occident médiéval», en M. Arkoun, J. Le Goff, T. Fahd y M. Rodinson (eds.), *L'Etrange et le Merveilleux dans l'Islam médiéval. Colloque organisé par l'Association pour l'avancement des Etudes Islamique* (París, 1974), París, 1978 [ed. cast.: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Madrid, Altaya, 1999]; las implicaciones de orden económico y de establecimiento son objeto de algunos capítulos de G. Pasquali, *Contadini e signori della bassa. Insediamenti e «deserta» del Ravennate e del Ferrarese nel Medioevo*, Bolonia, 1995.

nización instaladora y económica, se insertó en una tendencia ya existente; la división de Italia en dos partes, con sus líneas de defensa a lo largo de los nuevos confines, acentuó la dificultad de las transacciones entre la Italia del norte y la del sur, dentro de las dos entidades diferentes político-militares. En el ámbito de la Romania, la cultura del área veneciana es muy diferente, exarcal y pentapolitana, de la de Apulia y Calabria; en el de Langorbardia, el centro-norte de la península presenta caracteres que se encuentran en el ducado de Benevento. La palabra «aislamiento» la usan a menudo los historiadores para describir la situación de los siglos VI-VII. El término se aplica tanto al mundo ciudadano como al rural. Dentro de las ciudades antiguas se crean realidades distintas: el área de la fortificación, la de la catedral, la de la parroquia de las afueras, la del puerto y la de las actividades comerciales, separadas por espacios deshabitados. Están aislados los *vici*, como también las grandes haciendas agrarias de antigua y nueva formación; los monjes buscan el aislamiento en los monasterios fundados en pleno campo y en los *deserta* (bosques, montañas y lagunas). Las características de este repliegue local de la población, que seguramente viene también marcado por una fuerte disminución demográfica, conlleva un esfuerzo de satisfacer *in situ* las necesidades más elementales, como también las que pertenecen a la esfera de la producción artística. No sabemos casi nada de estos siglos tautológicamente denominados como oscuros (las *dark ages* de una historiografía ya superada); pero, en cuanto una pizca de aquel mundo emerge de excavaciones arqueológicas, el cuadro se hace enseguida menos oscuro. Por lo que concierne a Inglaterra, por ejemplo, la obra de Beda, la excavación de la tumba en forma de barco, Sutton Hoo, y el poema *Beowulf* nos permiten iluminar algunas características del siglo VII y de vislumbrar los modos de vida[7]. La sociedad de aquel siglo tenía en las salas *(hall)* de las mansiones de los reyes y de los aristócratas algunos momentos de vida colectiva «interclasista», y en las formas de inhumación se exhibía su riqueza, constituida por preciosos objetos artísticos. La arquitectura y las decoraciones de las salas de convite aristocráticas de los reinos, que se formaron después de la caída del Imperio romano, están poco documentadas en las fuentes, pero se debe considerar infundada la hipótesis de que se tratara de ambientes puramente «bárbaros», que no percibieran la influencia del arte antiguo. Está claro que incluso los edificios readaptados o construidos *ex novo* por la nueva clase dirigente serían del mismo estilo de las producciones artísticas de los siglos V-VII. En este periodo se introducen en los modelos antiguos recursos estilísticos propios de culturas locales (o incluso importadas por los invasores) por mucho tiempo olvidadas y borradas de las tendencias artísticas dominantes, por no decir oficiales. Sabemos mucho más, en cambio, de todo lo relativo a las construcciones para los religiosos, monasterios e iglesias, a pesar de la casi total destrucción de la *facies* más antigua debida a reutilizaciones y ampliaciones sucesivas. En efecto, antes del llamado «renacimiento carolingio», los restos aparecidos, sobre todo

[7] Las referencias en el texto a la Inglaterra del siglo VII están tomadas de J. Blair, «The Anglo-Saxon Period», en K. O. Morgan (ed.), *Oxford Illustrated History of Britain*, Oxford 1984 [ed. it.: «Il periodo anglosassone», en K. O. Morgan (ed.), *Storia dell'Inghilterra. Da Cesare ai giorni nostri*, Milán, 1985, pp. 55-98]; las de Santa Giulia de Brescia de G. P. Brogiolo, «Trasformazioni urbanistiche nella Brescia longobarda: dalle capanne di legno al monastero regio di S. Salvatore», en C. Stella y G. Brentegani (eds.), *S. Giulia di Brescia. Archeologia, arte, storia di un monastero regio dai Longobardi al Barbarossa*, Brescia, 1992, pp. 179-210.

en las excavaciones arqueológicas de edificios de siglos anteriores al IX, se presentan más modestos, desde el punto de vista de las superficies ocupadas, respecto a los de los siglos IX-XI. Entre las grandes construcciones del periodo de la dominación de los ostrogodos en Italia, que preceden la fase de la que ahora nos ocupamos, y los grandes edificios carolingios que la siguen, se sitúa una serie, en gran parte desaparecida, de obras arquitectónicas menos pomposas pero muy significativas. Como ejemplo, se podría tomar el caso de Brescia. En el lugar del famoso monasterio de Santa Julia se ha realizado una excavación sistemática que ha demostrado que la iglesia del monasterio, fundado por Desiderio, rey de los lombardos, en el 753, tenía casi el doble de superficie que la de una iglesia construida en la segunda mitad del siglo VII, mientras que bajo los carolingios su superficie fue aproximadamente cuadruplicada. Por lo que concierne a las pinturas murales de las iglesias y de los monasterios anteriores al siglo VIII, es probable que se les fueran aplicadas ampliamente las convicciones del papa Gregorio Magno (590-604), que consideraba que las imágenes sagradas tenían para los analfabetos la misma importancia que la escritura para los doctos, si bien el resto de las artes figurativas de este periodo sean muy escasas. Queda el hecho de que las convicciones del gran pontífice fueron más tarde rebatidas por el Concilio de Arras de 1025: «Los analfabetos contemplan en la pintura aquello que no pueden ver a través de la escritura»[8]. No hay motivo para considerar que la escasez de testimonios que tenemos se deba a la escasa aplicación de las sugerencias, ampliamente compartidas por las clases religiosas, en lo que respecta al cuidado de las almas de los analfabetos.

Recomposición y crecimiento

El siglo VIII se confirma como un periodo vivaz de transición también en lo que concierne a la historia del campo[9]. En toda Europa se asiste a la consolidación de las instituciones y a una mayor vivacidad económica; de la Inglaterra de la dinastía merciana, en particular del rey Offa, a los territorios dominados por los francos, caracterizados por la llegada al poder de los carolingios; de la consolidación de la expansión musulmana en España a la selección iconoclasta de los emperadores bizantinos, en un clima de mayores afinidades culturales con el mundo islámico. En cualquier caso, se asiste a la superación de la rigidez local de los mercados y de las producciones. Esto lo señala también el frecuente recurso de reformas monetarias, casi todas dirigidas a la creación de monedas de

---

[8] El pasaje lo cita Le Goff, *La civilisation*, cit.

[9] Los elementos de un nuevo desarrollo del campo en el transcurso de los siglos VIII-IX están claramente expuestos en Thirsk (ed.), *The agrarian history*, cit., vol. I/2; Blair, *The Anglo-Saxon Period*, cit.; P. Toubert, *Les Structures du Latium mediéval. Le Latium méridional et la Sabine du IXe siècle à la fin du XIIe siecle*, 2 vols., Roma, 1973; *id.*, «L'Italie rurale aux VIIIe-IXe siècles. Essai de typologie domaniale», en *I problemi dell'Occidente nel secolo VIII. Settimane di studio del CISAM, XX*, Spoleto, 1973, pp. 187-206 [ed. cast.: *Castillos, señores y campesinos en la Italia medieval*, Barcelona, Crítica, 1990]; M.-J. Tits-Dieuaide, «Grands domaines, grandes et petites exploitations en Gaule mérovingienne. Remarques et suggestions», en A. Verhulst (ed.), *Le Grand domaine aux époques mérovingienne et carolingienne*, Gante, 1985, pp. 23-50; Castagnetti, *L'organizzazione*, cit.; B. Andreolli y M. Montanari, *L'azienda curtense*, cit.; F. Marazzi, *I «patrimonia sanctae romanae Ecclesiae» nel Lazio (secoli IV-X). Struttura amministrativa e prassi gestionale*, Roma, 1998.

uso más amplio y más fácilmente intercambiables con las de las áreas vecinas. Por lo que concierne a Italia, la paz entre lombardos y bizantinos, sellada en el 680, puede haber favorecido el nacimiento de un nuevo equilibrio, que se alcanzó en el siglo VIII, y que fue destruido sólo parcialmente por la conquista franca del 774. En el transcurso del siglo vemos, basándonos también en fuentes escritas, que en el campo se desarrolla una reestructuración detectada en la fundación de asentamientos de nuevo tipo. En diversas áreas de Europa asistimos a una repoblación del campo. En Inglaterra se fundan aldeas y ciudades fortificadas *(burhs)*, y la gran propiedad empieza a organizarse en sistemas que preludian el *manor*; en la Francia de los carolingios se fundan nuevas *villae* con el sistema curtense bipartito; en Langobardia encontramos en las fuentes asentamientos que toman el nombre de *curtis* y *casale*, mientras que en Romania a formas complejas, quizá similares, se las denomina *massae* y *domuscultae*. Si bien es casi imposible saber en qué medida estos asentamientos son nuevas fundaciones o no, o más bien simples reestructuraciones de sitios ya existentes, es cierto que los primeros testimonios verificables en el siglo VIII experimentan un incremento notable después de la fundación del Imperio carolingio. Aquellos *vici* y aquellos *fundi* ya presentes en el periodo tardoantiguo se convierten en puros marcos de referencia dentro de los cuales se coagulan estructuras gestionadas en forma bipartita (*indominicata*, señorial, directamente gestionada; manso, dado en concesión a colonos libres y siervos). Aunque en la Italia lombarda no se encuentra una difusión amplia y sistemática de las *corvè*, nudo que une las dos partes en el sistema curtense carolingio, considerado un modelo por la historiografía francesa *(régime domanial classique)*, no se trata de una pura yuxtaposición, en cuanto que el término *curtis* (corte, recinto) indica, precisamente, un centro de gestión. También el *casale*, difundido sobre todo en la Langobardia menor (Italia centromeridional), representa algo parecido a la *curtis* siguiendo las interpretaciones más acreditadas. En Romania se crean estructuras relativamente nuevas: las *domuscultae* del papa Zacarías (741-753), si bien están gestionadas de forma directa y sin manso y sin *corvè*, responden a las exigencias de aprovisionamiento de la corte pontificia y, en particular, a las formas de asistencia a los romanos necesitados. Los mansos, tan numerosos sobre todo en las áreas no cultivadas, parecen referirse, por el contrario, a empresas de bonificación de terrenos palúdicos o boscosos; en cualquier caso, muchos de ellos constituyeron la base para el desarrollo de asentamientos similares a los *vici* del área lombarda.

La reactivación de la economía del siglo VIII se ve reforzada después en el siglo siguiente[10]. La clase dirigente del Imperio carolingio, aun con sus límites, tuvo el mérito

[10] Sobre la superación de la concepción pesimista en relación con la economía carolingia véanse las convincentes actualizaciones de P. Toubert, «Le strutture produttive nell'alto medioevo: le grandi proprietà e l'economia curtense», en N. Tranfaglia y M. Firpo (eds.), *La storia*, vol. I, Turín, 1988, pp. 51-90, e *id.*, *L'Italie rurale aux VIIIe-IXe siècles*, cit., pp. 115-155. La particular riqueza de la documentación de los siglos IX y X se debe, además de a la conspicua cantidad de documentos privados y públicos, a la frecuente redacción de polípticos e inventarios, localizables también para lo que concierne a Italia (A. Castagnetti, M. Luzzati, G. Pasquali y A. Vasina [eds.], *Inventari altomedievali di terre, coloni e redditi*, Roma, 1979). Ha estudiado la documentación italiana, en busca de los datos relativos a las actividades edilicias, P. Galetti, *Abitare nel medioevo. Forme e vicende dell'insediamento nell'Italia altomedievale*, Florencia, 1997; *id.*, *Uomini e case nel Medioevo tra Occidente e Oriente*, Roma-Bari, 2002, para una comparación con otras áreas, también extraeuropeas. Sobre San Vincenzo en

de producir una rica serie de documentos que nos ilustran con mucha claridad la vida del campo europea; mucho de lo que sabemos de los trabajos agrícolas es a través de las ilustraciones de los calendarios, y nos es posible medir la producción agrícola y las formas de gestión de las haciendas por medio de los inventarios de los bienes y polípticos. El tipo de hacienda más característico, aunque no sea posible saber hasta qué punto estaba difundido, es la *villa* o *curtis*, cuyos primeros ejemplos se pueden hallar por lo menos ya en el siglo VIII. Como se ha dicho antes, está subdividida en dos partes; en la tierra *indominicata*, tierra directamente gestionada con mano de obra de siervos junto con las *curtes* de los colonos del manso, podía tomar cuerpo el centro de gestión, a menudo en forma de poblado centralizado que incluía tanto las moradas señoriales como las de los colonos dependientes. Se trataba, sin embargo, de una estructura compleja, puesto que toda propiedad tenía dependencias, a veces también lejanas; además, a menudo, la tierra *indominicata* y el manso no eran contiguos ni estaban relacionados. En cualquier caso, el centro de gestión de cada feudo era un importante punto de referencia organizativo; de él dependían las relaciones con otras *curtes* y con la sede principal de residencia de los señores. En el caso de *curtes* de propietarios eclesiásticos y monásticos, el punto principal de referencia eran los episcopados ciudadanos y las abadías, sedes de residencia de los monjes y de los abades. Por lo que concierne a la venta de los productos que no eran necesarios para el mantenimiento de los propietarios y de sus dependientes, se servían de los mercados de la ciudad o de los poblados más o menos cercanos. El cuadro que presentan es fruto de las investigaciones que, en estos últimos decenios, han abandonado completamente la interpretación tradicional del sistema curtense, como ejemplo típico de «economía doméstica cerrada», destinada al puro sustento de los propietarios y privada de relaciones con el mercado. La red de feudos de un único propietario (emperador, rey, monasterio o episcopio) se considera hoy, en cambio, como un importante ejemplo de una organización atenta no sólo a las necesidades del autoconsumo, sino también a las posibilidades de renta que consentía la producción de víveres y de utensilios. Con fines al tema propuesto, se puede sostener que la *curtis* no está, en absoluto, aislada, cerrada, como nos sugiere la famosa, aunque superada, definición de su economía. La prueba más evidente de la presencia de objetos, que incluyen también la producción artística, y que están fabricados en gran parte no allí sino en otros sitios, nos viene dada por las largas colecciones de tesoros de las iglesias y de las capillas rurales anejas a las propiedades señoriales (aunque incluso las mismas capillas se rigen económicamente en haciendas autónomas de tipo bipartito). Entre esos objetos encontramos, además de los códices de argumento sagrado, producto que sabemos que es elemento de comercio también de largo alcance, una considerable presencia de tejidos de seda, así como paramentos sagrados

---

Volturno siguen siendo muy importantes las investigaciones de M. del Treppo, «La vita economica e sociale in una grande abbazia del Mezzogiorno: San Vincenzo al Volturno nell'alto Medioevo», *Archivio Storico per le Antiche Province Napoletane* XXXV (1956), pp. 31-110, si bien las excavaciones más recientes (cfr. R. Hodges, «Excavations and survey at San Vincenzo al Volturno, Molise: 1980», *Archeologia Medievale* VIII [1981], pp. 483-492, y, para la campaña de 1981, *ibid.* IX [1982], pp. 299-310) han ofrecido nuevas claves de lectura: sobre ellas véase la obra colectiva de F. Marazzi (ed.), *San Vincenzo al Volturno. Cultura, istituzioni, economia*, Montecassino, 1996.

adornados de piedras y metales preciosos. También, por lo que concierne a los utensilios, los polípticos nos dan algún indicio. En los inventarios de los feudos de los monasterios de Santa Julia de Brescia y de Santo Tomás de Reggio Emilia encontramos diferentes utensilios agrícolas de hierro (rastrillos, azadas o arados) y herramientas cortantes (hachas, cuchillas o sierras), cuya presencia nos demuestra, por un lado, que se comerciaba (o circulaban dentro de la red de *curtes* monásticas) con producciones de hierro; por otro, que en las *curtes* disponían de lo necesario para la ejecución de obras de carpintería. En efecto, los polípticos nos informan puntualmente de que hay colonos capaces de fabricar tablas y barriles, y eso no sorprende, dado el amplio uso de madera para la construcción de casas y cabañas. Pero existen también colonos del manso que «petras tantummodo operantur»; expertos lapidarios, que trabajaban en las dependencias de *magistri* capaces de proyectar y construir las numerosas iglesias y capillas así como las ricas casas dotadas de salas con chimenea *(caminatae)* presentes en casi todos los centros señoriales[11]. La actividad edilicia en el campo presenta una interacción significativa entre las competencias de maestros itinerantes, como los famosos *magistri commacini*, y las habilidades artesanales maduradas en el ámbito de complejos señoriales. Los campesinos-artesanos que aparecen documentados son, sobre todo, colonos dependientes de condición seguramente libre que tienen tierra en concesión; de hecho, su prestación de trabajo artesanal se presenta, a menudo, como una *corve* de un número determinado de días al año. Pero es muy probable que estas competencias se ejercitaran también en la tierra *indominicata*, donde trabajan muchos *servi praebendarii* (obreros rurales domésticos, sustentados por los patronos), y el hecho de que en los almacenes señoriales hubiera herramientas de carpintería acredita esta posibilidad. La división de los trabajos podía conllevar también estas especializaciones, como atestigua el memoratorio del abad de Wala de Bobbio (833-835), que asigna a un maestro carpintero la dirección de los empleados, aquí «butes et bariles seu scrinia vel molendina, casas atque muros faciunt», en el ámbito de la organización por feudos del monasterio de San Colombano. También el *Capitulare de Villis* confirma la preocupación de que cada feudo tuviera a su disposición «bonos artifices, idest [...] carpentarios»[12]. Otra confirmación de la capacidad de fabricación de objetos artísticos en estos asentamientos monásticos de los siglos VIII-IX nos viene dada también por los recientes hallazgos encontrados en las excavaciones del área de la abadía de San Vicenzo al Volturno. Aquí, como en tantos otros sitios, se encuentran las diversas fases antes descritas: una *villa* romana abandonada hacia el final del siglo IV, para dejar sitio, en el área donde surgirán los edificios sagrados del monasterio, a una iglesia y a una casa-torre unida con un puente. A principios del siglo VI el lugar fue abandonado, si bien la iglesia mantuvo todavía una funcionalidad reducida. En la penúltima década del siglo VIII, un monasterio (quizá con cien monjes) y dos iglesias ocupaban un espacio de media hectárea; en la época del abad Josué (792-817) empezó casi una total reconstrucción del monasterio, que podía alojar a trescientos monjes y a un alto número de conversos, y se dispuso la edificación de una enorme iglesia abacial. Las excavaciones han permitido determinar los talleres de los constructores que fabricaron miles de ladrillos y de tejas,

[11] Castagnetti, Luzzati, Pasquali y Vasina (eds.), *Inventari altomedievali*, cit.
[12] Las citas están sacadas de P. Galletti, *Abitare*, cit., pp. 103-104.

vidrios, vajillas y utensilios. También trabajaron pintores, aunque lo que nos queda de su obra son sólo unos frescos de una cripta que data de la época del abad Epifanio (824-842). Se podrían añadir otros ejemplos del periodo carolingio, entre ellos el del famoso monasterio de San Galo. Pero lo que aquí importa es subrayar el hecho de que estas grandes construcciones, o la reconstrucción de edificios preexistentes, son el fruto de considerables inversiones destinadas a dar prestigio a unas fundaciones monásticas más cercanas al poder regio. La política de los reyes merovingios y lombardos es potenciada por los carolingios, tanto mediante la donación de nuevos patrimonios con una articulación suprarregional como mediante la entrega de cargos en los entes religiosos a personajes vinculados a la corte imperial. Se advierte a menudo cómo las donaciones carolingias de nuevos bienes inmobiliarios permiten a los entes agraciados ampliar los horizontes locales originales, incrementando viajes y comercio en las más importantes vías de comunicación, tanto terrestres como marítimas. Los territorios rurales en los siglos VIII-IX se enriquecen de este modo con nuevos centros que desarrollan y venden notables riquezas y que producen arte y cultura; no es por casualidad que diferentes medievalistas, sobre la base de una intuición de Mumford, vean en estas abadías algo de parecido con las ciudades, si no en la ordenación urbanística, al menos sí en la función de promoción cultural desempeñada normalmente desde ellas. En efecto, los monasterios pueden haber asumido el rol cultural realizado en otros contextos de las ciudades; pero el ideal monástico del *desertum*, que rechaza el contacto con la sociedad circunstante, puede, en muchos casos, haber frustrado esa posibilidad de interactuar con el mundo rural. Pero los contactos con el mundo campesino, quizá menos llamativos pero más estrechos, fueron los mantenidos por el clero seglar dentro de las instituciones de plebanos[13] desde los primeros siglos de la difusión del cristianismo. En concreto en el periodo carolingio vemos cada vez más testimonios de las *plebes* y, esto es, de las circunscripciones eclesiásticas en algunas zonas incluso civiles con una iglesia madre a la cabeza. También la población ciudadana estaba organizada de la misma manera, pero las parroquias rurales representan realmente un importante y difundido fenómeno de aculturación del campo. A menudo, estas iglesias se fundaban en pleno campo, pero siempre en las cercanías de zonas pobladas por campesinos de los que los curas encargados del cuidado de las almas sacaban el diezmo para su mantenimiento. Dado que los arciprestes y curas responsables de la parroquia y de su

[13] Las relaciones entre parroquias, señoríos rurales y ciudades son objeto de numerosas investigaciones, entre las que destacan las de J. F. Lemarignier, «Quelques remarques sur l'organisation ecclésiastique de la Gaule du VIIe à la fin du IXe siècle principalment au nord de la Loire», en *Agricoltura e mondo rurale in Occidente. Settimane di studio del CISAM, XIII*, Spoleto, 1966, pp. 451-486, y M. Aubrun, *La Paroisse en France des origines au XVe siècle*, París, 1986, para Francia; los ensayos recogidos por J. Blair, *Minsters and Parish Churches. The Local Church in Transition (950-1200)*, Oxford, 1988. Por lo que concierne a Italia, véanse las contribuciones fundamentales de C. Violante, «Le strutture organizzative della cura d'anime nelle campagne dell'Italia centro-settentrionale (secoli V-X)», en *Cristianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne nell'alto medioevo: espansione e resistenze. Settimane di studio del CISAM, XXVIII*, Spoleto, 1982, pp. 963-1158; A. Castagnetti, *La pieve rurale nell'Italia padana. Territorio, organizzazione patrimoniale e vicende della pieve veronese di San Pietro di «Tillida» dall'alto medioevo al secolo XIII*, Roma, 1976; A. A. Settia, *Chiese, strade e fortezze nell'Italia medievale*, Roma, 1991. Para un enfoque a nivel europeo y en un largo periodo, cabe destacar la miscelánea C. D. Fonseca y C. Violante (eds.), *Pievi e parrocchie in Europa dal medioevo all'età contemporanea*, Galatina, 1990.

territorio dependían del obispo, normalmente residente en la catedral de la ciudad, mantenían en cierto modo las relaciones entre campo y ciudad. A menudo, las iglesias y capillas desplazadas en las propiedades curtenses monásticas actúan en competencia con las parroquias, como también lo hacen las de los señores laicos, que se hacen promotores de la fundación de iglesias «privadas». Esta compleja situación produce un incremento de la construcción con fines religiosos y favorece el desarrollo de parroquias en los siglos sucesivos. En las últimas décadas del siglo IX, cuando sucesos incluso dramáticos, como las invasiones, modificaron rápidamente el orden del campo, se puede afirmar que las clases campesinas, incluso en la persistente división en libres y siervos, se dirigen hacia una integración dentro de la gran propiedad que se reorganiza en el ámbito de la señoría de tipo territorial.

Con la crisis de la tierra *indominicata*, los siervos *praenendarii* toman tres sendas: cada vez más, una parte de ellos tiene casa propia, dejando de depender completamente de los patronos; otra, ejerce de personal doméstico o de mesnada; una tercera confluye con la clase de los *ministeriales* y se va acercando a la condición de sus patronos. Los colonos del manso tienden a diferenciarse ya no sobre la base de la condición jurídica, sino sobre todo en torno a las relaciones de trabajo modeladas por la tradición y por formas contractuales escogidas a veces por los contrayentes. En gran parte, las habilidades manufactureras y artísticas halladas en las *curtes* de la fase carolingia se difunden en el territorio, concentrándose en los talleres artesanos de poblados, castillos y ciudades. Los agricultores directos de condición libre son atraídos hacia el ámbito del señorío rural. En las zonas donde esta es más fuerte se transforman en «súbditos», sometidos a la jurisdicción señorial, y no siempre consiguen demostrar su antigua condición de libertad, como tampoco las tierras alodiales recibidas en heredad por sus antepasados. También a los colonos dependientes de otros patronos, en el caso en el que se dediquen a hacer prestaciones de obras en cuanto concesionarios de tierra, se los confunde a menudo con los siervos. Otros colonos libres se ponen bajo la protección de los potentados, convirtiéndose en siervos de mesnada y ejercitando funciones de séquito armado, en calidad de *milites* de medio y bajo rango. El término *curtis*, antes sinónimo de centro de gestión rural, cada vez más empieza a asumir el significado tanto de territorio dominado por un señor público como de centro de residencia y de poder del señor mismo.

Señoríos rurales y *comuni* ciudadanos

El proceso a través del cual el señorío doméstico e inmobiliario se transforma en territorial se ve acelerado por una rápida difusión y concentración del poder militar y político en el campo, acompañado de una reestructuración del asentamiento y de la propiedad inmobiliaria[14].

[14] Las implicaciones entre sistema curtense, encastillamiento y señorío rural son el centro de numerosas investigaciones en toda Europa, a partir del volumen de P. Toubert, *Les structures*, cit., y terminando con trabajos muy detallados en ámbitos también bastante alejados del Lazio: cfr., por ejemplo, R. Liddiard, «Castle Rising, Norfolk: a "Landscape in Lordship"?», *Anglo Norman Studies* XXII (2000), pp. 169-186. Resulta imposible ofre-

A este fenómeno de gran alcance, que se desarrolla en los siglos X-XII, se lo denomina «encastillamiento», si bien la construcción de nuevos castillos o la fortificación de viejos habitados no sea siempre evidente. El énfasis de los historiadores sobre esta supuesta revolución ha sido quizá excesivo; pero es indudable que la Europa del siglo XII, heredera de la carolingia, aunque profundamente diferente, está marcada por una extensa presencia de castillos y casas fortificadas. Mérito de la historiografía –fuertemente influida por las tesis de Toubert, las cuales han llegado a ser, más allá de la voluntad del autor, un modelo heurístico– ha sido el haber investigado sobre los motivos por los cuales un grupo muy amplio de señores terratenientes se dedicaba a dar vida a construcciones tan arduas incluso en sus formas más simples. Las investigaciones fundamentales del historiador francés han facilitado la superación, por parte de la historiografía italiana, tanto de una visión puramente artístico-monumental, como de una interpretación estratégico-militar o de un planteamiento economicista. En efecto, son muchas las motivaciones del encastillamiento; desde un primer impulso, debido a las invasiones sarracenas, húngaras y normandas, se procedió a construir fortalezas, en algunas zonas de manera vertiginosa en los siglos X-XI, con fines de defensa-ataque en los enfrentamientos de rivales locales. La defensa, a través de la fundación de castillos y el encastillamiento de *curtes*, aldeas, iglesias y monasterios, se producía a la vez que se transformaban los asentamientos, que asistían a la desaparición de poblados y casas aisladas por el efecto del *amasare homines*, de concentrar el hábitat alrededor de sedes fortificadas. Además, a raíz del desplazamiento de hombres y de los cambios de la naturaleza de la posesión de la tierra, el paisaje agrario también se fue racionalizando en función de los nuevos centros habitados a través de la creación de franjas de cultivo de diferente naturaleza; dentro y poco más allá de las murallas castellanas se extendían las pequeñas parcelas de huertos y viñas; en terrenos más fértiles se situaban los campos cultivados de cereales y leguminosas; las partes menos fértiles se dedicaban a pastos y bosques; las más húmedas, a prados destinados al forraje.

El esfuerzo organizativo producido tanto por los señores como por los colonos va, por lo tanto, mucho más allá de los fines de la defensa armada que, obviamente, también ocupa un primer plano en el proceso del encastillamiento. El efecto es que se produce una redefinición de los asentamientos territoriales, que temporalmente se redujeron en número, para después ser puestos en juego por las nuevas realidades territoriales de los concejos, señorías y principados. Pero, por lo que concierne al periodo precomunal y al tiempo

---

cer aquí una bibliografía exhaustiva sobre el tema: remitimos, al menos para lo que respecta a Italia, a las investigaciones de A. A. Settia, *Castelli e villaggi nell'Italia padana. Popolamento, potere e sicurezza fra IX e XIII secolo*, Nápoles, 1984; *id.*, *Chiese*, cit.; R. Comba, «Le origini medievali dell assetto insediativo moderno nelle campagne italiane», en R. Romano y C. Vivanti (eds.), *Storia di Italia. Annali*, vol. VIII: *Insediamenti e territoris*, ed. de C. de Seta, Turín, 1985, pp. 369-382; C. Wickham, *Il problema dell'incastellamento nell'Italia centrale: l'esemplio di San Vincenzo al Volturno*, Florencia, 1985; S. Gelichi, G. P. Brogiolo, *Nuove ricerche sui castelli altomedievali in Italia settentrionale*, Florencia, 1996. Para una primera orientación, véase también G. Sergi (ed.), *Curtis e signoria rurale: interferenze fra due strutture medievali*, Turín, 1993, y L. Provero, *L'Italia dei poetir locali. Secoli X-XII*, Roma, 1998. Sobre los burgos francos y las *villae novae*, resultan aconsejables, referidos sólo al Piamonte, pero con numerosas referencias bibliográficas a otras zonas, los volúmenes de F. Panero, *Comuni e borghi franchi nel Piemonte medievale*, Bolonia, 1988; *id.* (ed.), *Cherasco. Origine e sviluppo di una villanova*, Cuneo, 1994; R. Comba y A. A. Settia (eds.), *I borghi novi. Secoli XII-XIV*, Cuneo, 1993.

precedente a las formaciones llamadas monarquías nacionales, el mundo de las señorías encastilladas es una realidad innovadora y de gran interés y para el desarrollo de la producción artística también. En primer lugar, la proliferación de asentamientos fortificados incrementó las competencias de arquitectura e ingeniería que, para el periodo anterior, están atestiguadas prevalentemente en la edilicia religiosa. En la primera fase, los asentamientos encastillados requerían sobre todo notables movilizaciones de tierra para la construcción de fosos, malecones, terraplenes, al igual que un alto consumo de madera para empalizadas y caminos; pero, cuando se procedía al asentamiento de la primitiva construcción, se la intentaba consolidar con la edificación de muros de piedra o de ladrillo. El castillo exigía, precisamente porque en él se concentraba un consistente número de personas, la presencia de una iglesia para el cuidado de las almas, viviendas de los castellanos, palacios señoriales, cuarteles para las guarniciones. De hecho, la estructura del castillo reproducía en pequeño la de una ciudad fortificada; al igual que en esta se adosaba a la roca la parte más inexpugnable del asentamiento, uno o más burgos no siempre defendidos por las murallas. Las formas de estas construcciones que nos han llegado son bien conocidas. Y a ellas se les ha dedicado investigaciones históricas e histórico-artísticas, como también esmeradas restauraciones en estos últimos decenios; desgraciadamente, las estructuras hoy visibles, aun siendo de gran interés, a menudo no permiten captar los caracteres originales de las construidas en los siglos del encastillamiento. Sin embargo, si uno no se limita a los aspectos más aparentes, las murallas, las torres, los altos almenados, muchos de los castillos todavía visitables conservan la forma urbanística primitiva que nos consiente evaluar, especialmente respaldados por la documentación escrita, las formas de las viviendas y la calidad del asentamiento urbano. En cualquier caso, se asiste a una notable limitación de los espacios habitables, de la red viaria y de los espacios cultivados o no (corrales y huertos). Pero esta concentración del hábitat, que se justifica por las exigencias de la defensa fortificada, se compensa por el hecho de que muchas de las actividades de los habitantes de los castillos tienen lugar en los campos circunstantes, en los que surgen edificios para la conservación y la elaboración de los productos (heniles y lagares) a menudo flanqueados por viviendas secundarias, que en los periodos de paz pueden tomar el lugar de las castellanas. El cuadro aquí presentado, aun a riesgo de parecer un modelo abstracto, puede encontrar diferentes equivalencias en varias partes de Europa. También en los países donde se impuso una monarquía fuerte, donde la construcción de castillos responde a una estrategia precisa de control del territorio de inspiración regia y no a iniciativas «desde abajo» de tipo señorial, los asentamientos tienden igualmente a la concentración, como en el caso de los *manors* de los lores ingleses. Estos no son auténticos castillos, sino moradas que se inspiran en formas estilísticas propias de las fortificaciones, y responden a exigencias de un señorío que no puede transformarse, por motivos políticos, de inmobiliario en territorial. Desde el punto de vista de las relaciones entre clases y centros rurales y ciudad, también los *manors* ingleses se presentan como elementos que apuntan a la reorganización, al menos económica (de tipo *curtense*), del territorio y comportan relaciones muy estrechas entre señores y campesinos dependientes, si bien sólo la mitad de ellos, aproximadamente, los *villanos*, estén sujetos a la jurisdicción señorial, al menos a partir del siglo XII. En las áreas de nuestra península en las que el encastillamiento se difundió poco en los siglos X-XI, se puede asistir al nacimiento de castillos a manos de seño-

res que quieren defenderse contra la conquista del territorio por parte de los ciudadanos corrientes en los siglos ya anteriores al Duecento. Las formaciones de comunidad de aldea, sobre todo donde la presencia señorial es más débil, como en algunos valles de los Alpes y de los Apeninos y en las áreas de retribución *(villae novae)*, se conectan también por exigencias de definición de ámbitos territoriales muy precisos. Efectos análogos de concentración de la población en nuevos asentamientos se producen por la creación de burgos francos por los concejos para la defensa de los propios confines en posiciones estratégicas, principalmente en las vías de comunicación viarias o fluviales.

La importancia de estos nuevos núcleos en el campo es de enorme relevancia para la producción artística. El castillo, como también la aldea, sede de actividades colectivas, constituyen puntos de referencia constantes tanto para los señores como para los campesinos, o bien para los religiosos prepósitos en los trabajos pastorales. La fundación de iglesias parroquiales en los castillos y en las aldeas, que se encuadran en las circunscripciones preexistentes plebanas, permite una concurrencia más asidua por parte de los fieles. La creación de prioratos locales, dependientes de abadías de gran fama y prestigio pero distantes de las poblaciones campesinas, consiente una explotación mejor de los recursos. La construcción de moradas señoriales en el interior de los castillos, que en escala reducida reproducen los *palatia* de reyes y emperadores, hace posible el mantenimiento de una clase de administradores estables. La concentración de actividades artesanales en los castillos, al contrario que en los ámbitos de *curtes* rurales, aumenta las ocasiones de ulteriores especializaciones de oficios. Todos estos procesos favorecen el refinamiento, la especialización y, sobre todo, la difusión de las actividades relacionadas con la edilicia de tipo más estable, y facilitan la producción de cerámica y utensilios de talleres artesanos, obligados a competir en un mercado más vivo. Las posibilidades de mercado, que antes estaban limitadas a las ciudades y estaban gobernadas por la gran propiedad de tierras, ahora se multiplican por las estrechas relaciones que se crean entre los centros de castillo, con sus actividades de gobierno local y los súbditos del territorio, que están constituidos por productores de víveres y por propietarios grandes y pequeños con sus empleados, integrados en las señorías rurales, algunas de las cuales ya han sido convertidas en territoriales. La vivacidad comercial que acompaña al desarrollo de las señorías rurales está atestiguada también por el contraste que se crea, a partir del siglo xii, entre concejos ciudadanos y señores del territorio; en este contexto, los burgos francos fundados por los concejos van unidos a la creación de lugares de mercado en las vías principales de comunicación, las cuales no coinciden con los lugares encastillados sino que son, en gran parte, dependiente de ellos.

El tipo de sociedad rural que se crea en el periodo poscarolingio y precomunal es difícil de definir según los esquemas propuestos por una historiografía ya superada desde hace tiempo. Ante todo, no es una sociedad que ve la contraposición entre una clase de señores, casi siempre «feudales», y una de «siervos de la gleba», explotados de manera uniforme[15]. Como se ha visto, los señores pueden ejercer poderes sobre los hombres, pero estos poderes son de grado y cualidad diferentes; se va desde los concernientes al puro dominio sobre

[15] Sobre los caracteres del señorío rural (también en sus relaciones con el feudalismo) en Europa han salido las actas de tres importantes congresos: A. Spicciani y C. Violante (eds.), *La signoria rurale nel medioevo italiano*, 2 vols., Pisa, 1997-1998; G. Dilcher y C. Violante, *Strutture e trasformazioni della CISAM, XLVII*, Spoleto, 2000.

los colonos que dependen de ellos desde el punto de vista económico (siervos domésticos, colonos no libres concesionarios de tierra u hombres libres vinculados por contratos) a los de carácter político e institucional (campesinos de todas las condiciones, propietarios de tierras mas pequeños y burgueses o colonos de otros señores y residentes en un territorio definido y controlado por un señor territorial). El encuadramiento de los campesinos depende del tipo de señoría pública que se ejercite sobre ellos, de las relaciones de trabajo con los propietarios de las tierras cultivadas por ellos y de las reglas fijadas en las costumbres agrarias locales. No faltan, aunque sea muy difícil calcular el número, los agricultores directos; aunque a menudo es imposible distinguirlos de los concesionarios de tierras que pagan a los propietarios cánones puramente de reconocimiento, constituidos por poco dinero o donativos de pollos, huevos o pan. Todas estas relaciones se entrelazan con la vasta gama de relaciones feudo-vasallajes, que a veces coinciden (pero más a menudo son transversales) con las relaciones de dependencia económica. El uso de encomendarse a un poderoso para ser defendido y la exigencia por parte de los señores de contar con una amplia clientela de *fideles* caracterizan a las relaciones sociales y se entrelazan con las pulsiones de búsqueda del beneficio y de los medios de subsistencia. Quien lleva las armas, el *miles*, ya no es el libre *exercitalis*, el pequeño propietario agricultor obligado al servicio militar, sino el caballero de diferente rango; lo acompañan en sus expediciones y en la vida de corte los vasallos y los siervos de mesnada que dependen de él[16]. Las relaciones entre señores y clientela se manifiestan también en las residencias señoriales, normalmente situadas en los castillos y en las ciudades; en estos feudos conviven a menudo los aparatos administrativos de la propiedad de tierra de la casa del señor y los del territorio administrado por él.

Los *corti* son también la sede de las relaciones sociales y los lugares de utilización de una vasta gama de productos artísticos[17]. Un cuidado particular se le da siempre a la calidad de la cerámica, tejidos y aparatos relacionados con el ceremonial, bastante complejo en ocasión de fiestas y de torneos. También para la confección de armaduras, trajes e insignias se pide la máxima perfección y visibilidad para incrementar el prestigio de quien las lleva. Es probable que las paredes de los palacios señoriales fueran decoradas por escenas de batalla; es significativo que Pedro de Blois, alrededor de 1170, afirmara polémicamente que los caballeros se habían vuelto débiles, y que preferían mandar reproducir las guerras en pinturas antes que hacerlas[18]. Aunque se trate de una broma irónica y aunque de este tipo de representaciones no haya quedado huella en los muros de los pocos castillos de la época que han llegado hasta nosotros (aunque hay testimonios más tarde), se puede dar crédito a la fuente, dado que el género pictórico de las batallas y de los asedios armados está ampliamente atestiguado en los códices miniados coetáneos y Pedro de Blois no se refería precisamente a ellos. Por otra parte, el ciclo iconográfico más impor-

[16] P. Brancoli Busdraghi, «"Masnada" e "boni homines" come strumento di dominio delle signorie rurali in Toscana», en Dilcher y Violante, *Strutture e trasformazioni*, cit., pp. 287-342.

[17] Sobre la vida cotidiana en el ámbito de las cortes señoriales de la Europa continental, véase la síntesis de H. W. Goetz, *Leben im Mittelalter: vom 7. bis zum 13. Jahrhundert*, Múnich, 1986, mientras que para el área inglesa, además de H. Hilton, *A medieval society*, cit., se puede consultar también el ya clásico H. S. Bennett, *Life on the English Manor. A study of Peasant Conditions: 1150-1400* [1937], Gloucester, 1987.

[18] Citado por Goetz, *Leben im Mittelalter*, cit., trad. it., p. 192.



Figura 1. Inglaterra o Normandía, *Tapiz de Bayeux*, escenas de la conquista de Inglaterra por Guillermo, duque de Normandía (1066). Guy, conde de Ponthieu, es invitado por dos mensajeros del duque Guillermo a entregarles al duque Harold; bordado de lana de colores sobre lino, último tercio del siglo XI.

tante del género, el famoso tapiz de Bayeux, que representa en unos setenta recuadros los acontecimientos iniciales de la conquista normanda de Inglaterra, ocurrida pocos años antes (1066), parece destinado más que a las paredes de una iglesia a las de una vivienda señorial, si bien se trate de la de un obispo, obviamente de noble linaje, hermanastro de Guillermo el Conquistador (fig. 1)[19]. También en las decoraciones de las viviendas señoriales, de las tapicerías a los arcones, de chimeneas a *Stuben*, que empezaron a aparecer en la Alemania meridional en el siglo XII, abundan cada vez más los elementos figurativos. Los campesinos más acomodados imitan los vestidos de las clases caballerescas (hay testimonios de esta tendencia ya en el siglo XII) y esto genera una mayor demanda, en diferentes niveles sociales, de productos de alta calidad artística: hebillas, joyas, empuñaduras y fundas de espadas, mantos, sombreros, estructuras edilicias más duraderas y cómodas. Por otra parte, la vivacidad cultural de los siglos XI-XII ha llegado hasta nosotros, más que a través de las artes figurativas sometidas más a una fácil degradación, por la producción literaria de las *chansons de gestes* y de la poesía trovadoresca. Sin embargo, hay que recordar que una de las representaciones del mundo rural que tuvo una gran fortuna en la civilización de los siglos XI-XII es la de la representación de los trabajos agrícolas dividida en los 12 meses del año[20]. La tradición de estas imágenes desde la Edad Antigua a la medieval está plasmada en códices miniados que, especialmente en la edad carolingia, presentan muchas innovaciones de estilo y de contenidos. Pero la proliferación de estos ciclos se

---

[19] D. M. Wilson, *The Bayeux Tapestry. The Complete Tapestry in Colour*, Londres, 1985.

[20] Las representaciones de los meses han sido objeto de importantes investigaciones; entre las más significativas se señalan las de C. Frugoni, «Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nelle immagini dall'eta tardo-antica all'età romanica», en V. Fumagalli (ed.), *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, Bolonia, 1980, pp. 321-341; P. Mane, *Calendriers et techniques agricoles: France-Italie* XIIe-XIIIe *siècles*, París, 1983. Los meses de Argenta están descritos en S. Gelichi (ed.), *Storia e archeologia di una pieve medievale: San Giorgio di Argenta*, Florencia, 1992.

manifiesta en particular en los suelos de las catedrales urbanas. La interpretación que se da de las representaciones de los meses se pone en relación con la consolidación de la ideología de la sociedad tripartita en *bellatores* (caballeros), *oratores* (clérigos y monjes) y *laboratores* (campesinos), en la que esta última categoría tiene una función fundamental aunque sea subalterna. En cualquier caso, estamos frente a una revalorización del trabajo campesino que se manifiesta no sólo en las puertas de las iglesias urbanas, sino también en las de las rurales, como demuestra el ciclo de los meses, esculpido en 1122 sobre la puerta de la parroquia de Argenta (Ferrara), situada fuera de las murallas del castillo vecino. Adviértase, además, cómo en estos ciclos, aun siendo la figura del campesino en el trabajo la predominante, no faltan las figuras de caballeros, especialmente en el mes de mayo, periodo de inicio de las actividades bélicas; encontramos así en edificios eclesiásticos la representación de las funciones de dos clases laicas en el cuadro de la sociedad tripartita.

La circulación de viejos y nuevos modelos, culturales y artísticos, se alimenta después de la práctica creciente del peregrinaje no sólo hacia Roma, sino, a partir de los inicios del movimiento de las cruzadas del final del siglo XI, también hacia Tierra Santa y Santiago de Compostela, en España[21]. La tendencia afecta a todas las clases, incluidas las del territorio, y permite el contacto entre culturas y prácticas artísticas diferentes. Por otra parte, una de las «guías» más interesantes para los peregrinos, los *Mirabilia Urbis Romae* de la primera mitad del siglo XIII, dedica amplio espacio no sólo a los lugares de culto cristianos, sino también a la descripción de monumentos paganos con una atención arqueológica digna de los humanistas de algunos siglos posteriores[22]. La movilidad de las clases campesinas, al menos a partir de finales del siglo XI, atestiguada por las mismas empresas de retribución, contradice de manera irrebatible la falsa representación de la sociedad rural que nos transmite el incorrecto uso del concepto de «servidumbre de la gleba»: el vínculo con la tierra, cuando está pactado, se deshace en el momento de la finalización del contrato; en el caso de que sea consuetudinario, la derogación es muy frecuente, ya que es posible superarlo a través del pago de una tasa anual, que permite al siervo empleado trabajar y enriquecerse en otro lugar, quizá haciéndose dueño de tierras bonificadas por él o transformándose en artesano o mercante en un ámbito urbano.

Diversificaciones y conflictos entre campo y ciudad en la Baja Edad Media

Si los ciclos de los meses también llevan a las iglesias frecuentadas por los ciudadanos una visión inspiradora de paz y laboriosa del mundo rural, en el transcurso del mismo siglo

[21] Las relaciones entre viabilidad, peregrinajes y asentamientos rurales se tratan en numerosas investigaciones que han salido en los últimos años, entre las que se señalan: G. Sergi, *Potere e territorio lungo la strada di Francia Da Chambery a Turín fra X e XIII secolo*, Nápoles, 1981; *id.* (ed.), *Luoghi di strada nel medioevo, fra il Po, il mare e le Alpi occidentali*, Turín 1996; R. Greci (ed.), *Itinerari medievali e identità europea*, Bolonia 1999; *id.* (ed.), *Un'area di strada: l'Emilia occidentale nel Medioevo. Ricerche storiche e riflessioni metodologiche*, Bolonia 2000; L. Mascanzoni, *San Giacomo: il guerriero e il pellegrino. Il culto iacobeo tra la Spagna e l'Esarcato (secc. XI-XV)*, Spoleto 2000.

[22] C. Nardella, *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le «Meraviglie di Roma» di maestro Gregorio*, Roma, 1997.

XII, en particular en la segunda mitad y en el siguiente, el ciudadano de a pie se empeña en una difícil y, a veces, sangrienta conquista del territorio[23]. La accidentada articulación de los poderes señoriales en el campo choca con las exigencias de dominio territorial, y de control de la producción y de los mercados por parte de los ciudadanos de a pie. Pero no se trata de una enfrentamiento frontal entre campo y ciudad; muchos terratenientes, laicos y eclesiásticos, que tenían su residencia principal en la ciudad, vivían en la ambigua situación de falsos portadores de intereses «burgueses», difundidos en los contextos ciudadanos, y al mismo tiempo de ser defensores de prerrogativas de tipo señorial sobre hombres y tierras del campo. En este marco enrevesado (y, a nuestro parecer, confuso) de intereses opuestos, el elemento dominante no es el uso de la fuerza, en muchas áreas predominante sólo en la primera fase de la conquista, sino la negociación. En la segunda mitad del siglo XII y en el siguiente se asiste a la proliferación de actos de sumisión al *comune* por parte de señores rurales (pactos de ciudadanía), acompañados de concesiones de inmunidades parciales (no son juzgados algunos tipos de tasas) y por recíprocas obligaciones de tipo militar contra los enemigos comunes. Obviamente, cuando pactos y *concordiae* no podían ser llevados a cabo o se rompían, el uso de la fuerza era inevitable; los que más sufrían las consecuencias eran las tierras de los señores rurales y los castillos edificados en ellas. Eran frecuentes las destrucciones de las cosechas y de las plantaciones de vid que se encontraban en las tierras de los enemigos, como atestiguan puntualmente las crónicas coetáneas. La reacción de los señores rurales, que no estaban dispuestos a transformarse en ciudadanos, fue la de reforzar militarmente su poder a través de la construcción de nuevos castillos y el reclutamiento de un número más amplio de *fideles* y siervos de mesnada. Se consolidan y se instituyen nuevas relaciones de feudo-vasallaje no sólo por parte de los señores, sino también por obra de los *comuni* que los usan para reducir a la obediencia, dentro de un orden jerárquico preciso, a los señores del territorio rural. Por lo que concierne a los campesinos, hacia la mitad del Duecento, muchos *comuni* persiguen una política de liberación de la servidumbre rural, que tiende a alentar las relaciones entre los señores y sus siervos (incluidos los de mesnada), para transformar a estos últimos en ciudadanos y contribuyen-

---

[23] El tema de las relaciones entre señorías rurales, feudalidad y *comuni* ciudadanos ha sido recientemente retomado por A. Castagnetti, «Feudalità e società comunale», en G. Rossetti y G. Vitolo (eds.), *Medioevo, Mezzogiorno, Mediterraneo. Studi in onore di Mario Del Treppo*, Nápoles, 2000, pp. 205-239, donde se validan las principales tesis sobre la cuestión, que había sido planteada por G. Luzzatto, «Tramonto e sopravvivenza del feudalesimo nei comuni italiani del Medio Evo», *Studi medievali* serie III, III, 2 (1962), pp. 401-419, y ha sido de nuevo magistralmente discutida por G. Tabacco, «Fief et seigneurie dans l'Italie communale. L'évolution d'un thème historiographique», *Le Moyen-Âge* LXXIV (1969), pp. 5-37; *id.*, *Egemonie sociali e strutture del potere nel medioevo italiano* [1974], Turín, 1979. Puntos de referencia, sobre todo para la Italia septentrional, siguen siendo las investigaciones de H. Keller, *Adelsherrschaft und städtische Gesellschaft in Oberitalien: 9. Bis 12. Jahrhundert*, Tubinga, 1979; R. Bordone, *La società cittadina del Regno d'Italia. Formazione e sviluppo delle caratteristiche urbane nei secoli XI e XII*, Turín, 1987; F. Menant, *Campagnes lombardes au Moyen Âge. L'économie et la société rurales dans la région de Bergame, de Crémone et de Brescia du Xe au XIIIe siècle*, Roma, 1993. Sobre la Italia central véanse G. Cherubini, *Signori, contadini, borghesi*, Florencia, 1974; C. Wickham, *The Mountains and the City. The Tuscan Appennines in the Early Middle Ages*, Oxford, 1988. Para un ejemplo de la práctica de los pactos en la sociedad comunal cfr. G. Pasquali, «Le "Concordiae" tra chierici e laici nei comuni di Ravenna e di Modena alla fine del XII secolo», en *Gli spazi economici della Chiesa nell'Occidente mediterraneo (secoli XII-metà XIV). Sedicesimo Convegno internazionale di studi* (Pistoia, 16-19 de mayo de 1997), Pistoia, 1999, pp. 313-328.

tes[24]. Una política que produjo efectos similares fue la de favorecer el nacimiento de *comuni* rurales, en los que podían asentarse siervos liberados y hombres libres provenientes de áreas más pobres. La penetración de la economía ciudadana en el campo se manifiesta también en la forma de los llamados lugares de mercado, no necesariamente fortificados, que permitían un intercambio comercial entre áreas controladas por poderes diversos. La sociedad ciudadana comunal podía así contar con una red de asentamientos estrechamente unidos, aunque con normativas diferentes, a la política comunal: castillos de señores sometidos, ayuntamientos rurales aliados y transformados en centros de poder delegado y lugares de mercado.

La acción de contraste ahora confinada a las áreas más despobladas de los valles entre montanos y pantanosos se prolongaba en los linajes nobles, asentados en tierras y castillos, que no habían sido todavía conquistados por los *comuni* de los confines, de la misma manera que también resurgían luchas intestinas entre los grupos gentilicios de la ciudad que seguían manteniendo castillos, casas, fuertes y torres en el territorio, aunque ordenadas de forma y medida diferentes en los distritos *comunali*. Las instituciones *comunali* tienen un peso político menor en países como Francia, Inglaterra y España en los que se afirman las monarquías nacionales. En estos reinos también las señorías rurales pierden (o no llegan a conseguir) poderes de tipo público y se intenta colocar a sus detentores en un sistema jerárquico de tipo feudal que depende de la corona. Otras formas de recomposición política son las constituidas por los principados territoriales del área alemana en el ámbito de una alta, aunque distante, soberanía imperial. El primer tipo de construcción estatal monárquico se verifica en Italia con el reino normando-suevo y, en cierta medida, con el Estado pontificio; formas análogas a los principados territoriales, aunque con notables diferencias debidas a las diferencias históricas y ambientales, se pueden hallar también en las señorías ciudadanas italianas del Trecento y Quattrocento (Milán, Venecia, Verona, Ferrara y otras muchas) a raíz de la persecución de una política que tendía a superar los confines de los *comuni* originales para construir Estados suprarregionales. En cualquier caso, se asiste a una simplificación de los cuadros político-institucionales, pero esta simplificación se queda en gran parte en estado de proyecto debido a que permanecen, en opinión de los historiadores, innumerables contradicciones. Desde el punto de vista económico, el policentrismo del periodo del encastillamiento y de la primera fase del desarrollo comunal es superado por un dominio cada vez más eficiente de los *comuni* y de las señorías ciudadanas dominantes. En el caso de los reinos «nacionales», la paz alcanzada en el interior de vastos territorios favorece el crecimiento de mercado de mayor envergadura y un uso del gasto público para la defensa, incluida la práctica de la guerra, de los intereses de los súbditos. Una de las coyunturas económicas más conocidas de esta nueva situación viene dada por la fortuna de los mercantes y financieros italianos y flamencos en los reinos de Inglaterra y Francia.

En el campo italiano ya se han esbozado los efectos de la conquista del territorio sobre los señores rurales; por lo que concierne a los campesinos, la liberación de los siervos en el transcurso del Duecento, aun constituyendo una práctica de gran relieve público, oscurece

[24] El texto más conocido y estudiado es F. S. Gatta y G. Plessi (eds.), *Liber Paradisus con le riformagioni e gli statuti connessi*, Bolonia, 1956, que testimonia una liberación colectiva de siervos realizada por el *comune* de Bolonia en 1257.

con su énfasis los rasgos de una sociedad mucho más variada y compleja[25]. Ante todo, estas liberaciones contrastan con la difusión progresiva de una nueva esclavitud «de trata», la de los siervos importados sobre todo de los países del Este europeo, en particular de los eslavos (de aquí la equivalencia semántica eslavo-esclavo) que, a diferencia de los esclavos altomedievales (los siervos *praebendarii* de la Europa carolingia, prevalentemente ocupados en obligaciones agrícolas), eran empleados como sirvientes en las ricas casas de burgueses y nobles, tal vez residentes en las mismas ciudades que promovían la liberación de los siervos del territorio. Una segunda anomalía es la influencia ejercida en gran parte de la Italia centro-septentrional por la señoría territorial, que tendía a equiparar las condiciones de los súbditos superando las antiguas divisiones entre libres y siervos; la consecuencia fue que se verificó una liberación efectiva de muchos siervos ya en los siglos XI-XII, mientras que perduraban y se recomponían las diferencias socioeconómicas de los campesinos dependientes y de los agricultores directos. La servidumbre permaneció más tiempo en determinadas zonas del Véneto y en Cerdeña, donde los señores, sobre todo los no territoriales, intentaron mantener unidos a ellos a los siervos, que tenían funciones de sirvientes y de policía privada (*homines de corpore* o *de mesnada*), que fueron liberados sólo hacia el final del Duecento y en el Trecento. En algunos casos se puede hablar de «servidumbre de la gleba», aunque se trata de una nomenclatura *(ascriptio glebae)* usada por los juristas de los siglos XII y XIII e imitada por el *Corpus Iuris Civilis* de Justiniano para definir una realidad que era de modestas dimensiones y reservada a los casos en los que los señores, acogiéndose a las fórmulas elaboradas por los juristas y notarios, habían intentado unir al suelo a aquellos empleados (libres o siervos) con vínculos de tipo real, oponiéndose a la creciente tendencia de la inmigración de campesinos en las florecientes ciudades de la Italia centro-septentrional. La movilidad de los campesinos, por otra parte, tampoco era seriamente obstaculizada por los señores del territorio, ya que el crecimiento demográfico permitía un fácil reemplazo de los «fugitivos». La clase de los siervos de la gleba propiamente dichos fue, por lo tanto, de modestas dimensiones y duración; nació en una particular coyuntura político-institucional, implantándose en una condición campesina que, de hecho, ya se había liberado de los vínculos de la servidumbre personal de la Alta Edad Media.

En las casas de labranza de los siglos XI-XII estaban incluidos los siervos liberados, los libres ligados por contratos agrarios con terratenientes, los colonos abrumados de *corvè*, los que pagaban sólo modestos cánones a sus patronos, los que no tenían más remedio que hacer de asalariados por la exigüidad de sus posesiones y los *famuli* (siervos domésticos) de los agricultores directos[26]. La variedad de los términos es amplia, a menudo con

---

[25] Sobre las relaciones entre esclavitud y servidumbre medievales, además de la compilación de ensayos de M. Bloch, *Mélanges historiques*, París, 1983 [ed. cast.: *Reyes y siervos y otros escritos sobre la servidumbre*, Valencia, Universidad de Valencia, 2006], hay que tener presente el reciente trabajo de F. Panero, *Schiavi, servi e villani nell'Italia medievale*, Turín 1999, con considerables referencias a la precedente bibliografía, italiana y francesa en concreto. Para la servidumbre en Alemania se puede citar a Rösener, *Bauern im Mittelalter*, cit.; para Inglaterra, Hilton, *A medieval society*, cit.; Thirsk (ed.), *The agrarian history*, cit., vols. II y III.

[26] Una buena guía reciente sobre los pactos de trabajo en Italia, aunque limitada a los patrimonios de entes religiosos, es el ensayo de A. Cortonesi, «Contrattualistica agraria e proprietà ecclesiastica (metà sec. XII-inizi sec. XIV)», en *Gli spazi economici*, cit., pp. 89-123. De gran interés siguen siendo los trabajos de G. Giorgetti, *Contadini e proprietari nell'Italia moderna. Rapporti di produzione e contratti agrari dal XVI ad oggi*, Turín, 1974, y

valor semántico intercambiable que designan estas categorías diferentes: *massari*, siervos, *famuli*, *homines*, rústicos, *laboratores*, aldeanos, *operarii* y demás. La renovada *ascriptio glebae* quedó limitada a aquellos individuos o colectividades a los que los señores habían conseguido imponer el modelo jurídico extraído del códice justiniano para impedir la fuga de los rústicos de sus tierras; a los rústicos de esta nueva forma de dependencia se les atribuyó las calificaciones más precisas de *colonus*, *servus*, *manens* y *villanus*, las cuales pierden el significado genérico de «campesino dependiente» que tenían todavía en el siglo XII. Las liberaciones individuales y colectivas promovidas por los *comuni* en el transcurso del siglo XII pusieron punto final a esta clase, y la condición de rústicos, bajo el punto de vista jurídico, se hizo muy uniforme, aunque siguieron dándose grandes desigualdades desde el punto de vista económico y social.

La novedad más interesante de esta misma fase, por lo que concierne a las relaciones de trabajo, es la aparición y la difusión de la aparcería. Esta se desarrolla a partir de pactos a medias, la colonia parciaria, que preveía la repartición paritaria de algunos productos entre patrón y colono cultivador normalmente de condición libre. A la división a medias del vino y del grano, que entonces se encuentra ya en el periodo carolingio, se acompañaba la cuota del tercio y del cuarto (o incluso menos) para los cereales y el lino. Ya a principios del siglo XI aparecen los primeros testimonios del reparto a medias de todos los productos, con la participación del propietario en el abastecimiento de la simiente y de la fuerza del trabajo animal; a lo largo del Duecento la duración de estos contratos se limita a pocos años, lo que ofrece la posibilidad a los patronos de no confirmar a las familias colonas que no rindieran suficiente. De este modo se delineaba ese tipo de relación de trabajo, la aparcería, que tuvo larga difusión no sólo en Toscana sino también en otras áreas de la península como Romaña, Las Marcas y Umbría. Además de las implicaciones de tipo económico y social, el nuevo contrato conllevaba también una difusión del asentamiento disperso, en cuanto que la casa de labranza tenía que encontrar sitio para incrementar el tiempo destinado al trabajo de los campos sobre la aparcería. Esta finca ya no estaba constituida, como el antiguo manso, por parcelas dispersas con cultivos diferenciados sino por un compacto conjunto de tierras en las que los varios cultivos se entrecruzaban –como en el caso de las hileras de viñas puestas a los lados de los sembrados–, y ya no estaban aisladas en *clausurae* cercadas. La aparcería, por lo tanto, en cierta medida contribuye a la modificación del paisaje rural, como también a la evolución de la casa campesina, que se hace cada vez más estable y se construye con materiales más duraderos que la madera y la paja, usados desde hacía siglos en las viviendas rura-

---

de P. J. Jones, «Economia e società nell'Italia medievale: la leggenda della borghesia», en *Storia d'Italia. Annali*, I: *Dal feudalesimo al capitalismo*, ed. R. Romano y C. Vivanti, Turín, 1978. Se citan también porque han salido en los últimos decenios algunas investigaciones de interés no sólo regional, como el de F. Panero, *Terre in concessione e mobilità contadina. Le campagne fra Po, Sesia e Doria Baltea (secoli XII e XIII)*, Bolonia, 1984; L. Chiappa Mauri, *Paesaggi rurali di Lombardia*, Roma-Bari, 1990; M. Montanari, *Campagne medievali. Strutture produttive, rapporti di lavoro, sistemi alimentari*, Turín, 1984; B. Andreolli, *Contadini su terre di signori. Studi sulla contrattualistica agraria dell'Italia medievale*, Bolonia, 1999; A. I. Pini, *Campagne bolognesi. Le radici agrarie di una metropoli medievale*, Florencia, 1993; Pasquali, *Contadini e signori*, cit.; G. Cherubini, *Signori, contadini*, cit.; A. Cortonesi, *Il lavoro del contadino. Uomini, tecniche, colture nella Tuscia tardomedievale*, Bolonia, 1988; A. Lanconelli, *La terra buona. Produzione, tecniche e rapporti di lavoro nell'agro viterbese fra Due e Trecento*, Bolonia, 1994; I. Peri, *Uomini, città e campagne in Sicilia dall'XI al XIII secolo*, Roma-Bari, 1990.

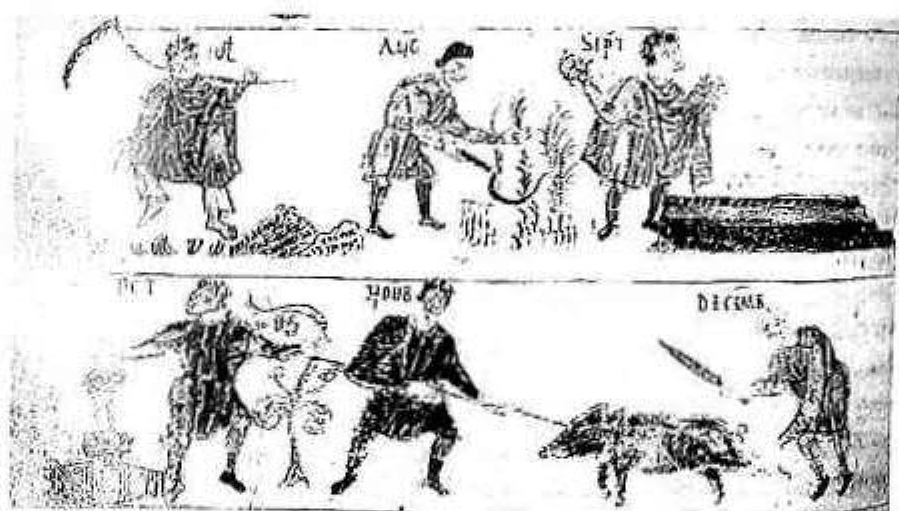


Figura 2. Salzburgo, antología de textos astronómicos y de cuentas, los meses, miniatura sobre pergamino, 808-818, detalle.

les. Las cuestiones inherentes a la condición jurídica de los colonos dependientes ceden el paso a la temática de la honradez del agricultor en relación con los pactos relativos al reparto de los productos. La presencia de los hacendados y agentes del propietario en el momento del reparto de los productos, ya prevista en los antiguos contratos de nivel, no garantiza al propietario, a menudo un burgués más interesado en la renta en relación con los señores rurales, evitar los fraudes perpetrados por los campesinos (sustracción anticipada del producto, ocultación de la parte mejor o aguado del vino). Son estos algunos de los motivos de la llamada «sátira del villano», que marcan una ulterior separación entre el mundo campesino y el urbano[27]. El colono ya no se ve como en las representaciones de los meses (fig. 2), como el laborioso miembro de la *societas Christiana*, sino como un grosero, voraz y astuto elemento de un mundo diferente, al que hay que enderezar y adaptar a las necesidades de una sociedad más civil, la ciudadana. Un comportamiento análogo se halla también a propósito de los señores del territorio, antes vistos como enemigos al mismo nivel, en cuanto pertenecientes a la misma clase que dominaba también en la ciudad, después como miembros de un mundo incívico y hostil, comparable a los bandidos. También las leyes suntuarias, dirigidas a condenar la ostentación excesiva, bastante difundidas en toda Europa a partir del siglo XIII, apuntan sobre todo a contener las formas de imitación de los modelos aristocráticos y burgueses por parte de las clases inferiores, en particular la de los campesinos, que se manifestaban en el vestir y en los modos de vida.

A lo largo del Trecento, incluso en la grave crisis de la peste negra, la ciudad mantiene un fuerte control del territorio tanto político como económico. En el ámbito cultural, las diferencias con el campo que existían también antes se acentúan, y la hegemonía ciudadana tiende a marginar a aquellos sujetos y aquellas producciones artísticas que no se adecuan a

[27] La «sátira del villano» está tratada por Le Goff, *La civilisation*, cit., por Cherubini, *Signori, contadini*, cit., y por Rösener, *Bauern im Mittelalter*, cit. Sobre la economía de las corporaciones, A. I. Pini, *Città, comuni e corporazioni nel medioevo italiano*, Bolonia, 1986; R. Greci, *Corporazioni e mondo del lavoro nell'Italia padana medievale*, Bolonia, 1988; D. Degrassi, *L'economia artigiana nell'Italia medievale*, Roma, 1996.

las exigencias, y al estilo de vida y de cultura de las clases dirigentes urbanas. En las áreas, como en Alemania, donde la ciudad no tiene una función hegemónica como la ejercitada por los *communi* italianos, se manifiesta una apertura similar del mundo campesino en los textos literarios, que tienen como autores y protagonistas a los caballeros que se ven despojados de su supremacía, tanto por los campesinos enriquecidos como por los burgueses que se han vuelto terratenientes. En estos contextos las manifestaciones artísticas ya no tienen diferentes fuentes, como todavía sucedía antes del siglo XIII, sino que se promocionan cada vez más en los centros políticos y económicos dominantes de la ciudad, de las cortes de los príncipes y de los reyes. También los monasterios y las iglesias rurales, con sus ciclos de frescos, se resienten de la cultura ciudadana y se inspiran en «escuelas» bien definidas. A los conventos y las iglesias de los franciscanos y los dominicos, construidos, a partir de los primeros decenios del Duecento en las ciudades y en sus inmediatas periferias, les afecta el fervor cultural ciudadano y también transmiten las nuevas tendencias artísticas en los contextos rurales, dado el fuerte [illegible] de la predicación de los frailes mendicantes en la religiosidad del momento. [illegible] de los modelos culturales ya difundidos en los campos se hace cada vez más [illegible] imitadora de los modelos nacidos en otros lugares, constituyendo una simple variante respecto a los estilos más eficaces e innovadores. También muchas de las producciones [illegible] y castellanas de utensilios y de cerámica declinan y son sustituidas por los productos artesanales fabricados en las ciudades; aquí las artes y corporaciones intentan tener el monopolio dentro de los mercados protegidos por las autoridades comunales y, en algunos casos, como en la Florencia de finales del Duecento, tomar ellas mismas el poder. Los productos de los talleres artesanos son más adecuados y de fabricación consolidada a través de modelos impuestos por las mismas corporaciones, que garantizan en cierto sentido la calidad del producto. La comparación con la producción campesina aventaja siempre a la ciudadana, que resulta menos dependiente de los materiales que se localizan en el lugar y de las capacidades individuales del fabricante. Además, las corporaciones intentan satisfacer las exigencias de las clases campesinas poniendo en el mercado también productos de baja calidad pero con precios igualmente bajos para cubrir las necesidades primarias de las clases campesinas (tejidos, recipientes o herramientas). También el campesino se hace cada vez más consumidor de productos ciudadanos y se especializa cada vez más en el trabajo agrícola y de crianza, destinado a producir sobre todo víveres y materias primas. La presencia del ciudadano comerciante en el campo se hace indispensable y se presta también como vehículo de difusión de actitudes mentales y de influencias culturales propias del mundo ciudadano; cuando después, como sucede a menudo, el comerciante es también terrateniente y heredero de una parte de los derechos señoriales, tradicionales en el campo, el círculo se cierra en las poblaciones campesinas, que sufren cada vez más la iniciativa económica y social de las clases dominantes. El dramatismo de la condición de algunos estratos de la sociedad rural se manifiesta, además de con el aumento de las carestías y la mendicidad, con las rebeliones de los aldeanos que, aunque presentes en diferentes partes de Europa en el transcurso del Duecento, se intensifican sobre todo después de la peste negra de la mitad del Trecento[28]. Sin embargo, las revueltas campesinas se pueden interpretar también como

[28] Sobre las relaciones entre demografía, peste y revueltas: Rösener, *Bauern im Mittelalter*, cit.; Mueller, *Epidemie*, cit.; R. Comba, G. Piccinni y G. Pinto (eds.), *Strutture familiari, epidemie, migrazioni nell'Italia medie-*

fruto de una toma de conciencia del mayor peso económico, asumido por las poblaciones agrícolas, que sigue a la fuerte disminución demográfica determinada por las carestías y por las epidemias endémicas del Trecento; en efecto, se asiste en diferentes partes del continente a una reanudación de la pequeña propiedad campesina y de la renta de las clases rurales. Sin embargo, el panorama no cambia por lo que concierne a la influencia de la cultura ciudadana, y de las cortes principescas y regias en los campesinos y señores del territorio. El desarrollo del humanismo refuerza los caracteres del arte renacentista con el redescubrimiento de la Antigüedad clásica y con la invención de la perspectiva, y margina un arte popular que queda confinado a ámbitos cada vez más limitados al campo. También el mecenazgo contribuye a desarrollar esta tendencia a la especialización de las actividades artísticas y a la difusión de modelos ciudadanos en el campo; las viviendas rurales de las clases dominantes, burguesas y nobles, la nueva aristocracia, aunque recreen modelos castellanos, se adecuan cada vez más a los palacios ciudadanos. El territorio «se construye» y el paisaje rural está cada vez más sujeto a intervenciones de tipo arquitectónico, que aúnan exigencias de carácter infraestructural (desviaciones a nuevos trazados de vías de agua y de tierra) a una racionalización de tipo económico de las estructuras de los cultivos y de los edificios de uso. Si esta hegemonía de la cultura urbana es la tendencia que se manifiesta, de manera ejemplar, en la Toscana de la Edad Media tardía y en las ciudades y condados de otras regiones italianas, es menos evidente la influencia artística ciudadana en el ámbito de los países de la Europa centro-septentrional[29]. En estos últimos, en efecto, parece que los recursos estilísticos góticos desarrollan hasta extremos límite los elementos característicos de los sistemas constructivos de madera de los edificios rurales allí predominantes. Las columnas de sustentación y las nervaduras de las catedrales góticas, con los huecos rellenados por muros no maestros y por amplias ventanas vidriadas, pueden evocar, en realidad, los envigados y los pies derechos de las casas de adobe, cuyas paredes están formadas por sutiles mezclas de ramas y barro. El gusto por la exacta representación del detalle, tan presente ya en la miniatura y en la escultura románica, se exalta tanto en la búsqueda de perspectiva renacentista como en la investigación estilística de los artistas del gótico internacional, dirigidos a la detallada reproducción «realista» de flores, plantas, animales, instrumentos y operaciones agrícolas. Campesinos, señores y caballeros están representados en el paisaje agrícola en modalidades diferentes, según las áreas culturales de los comitentes. En las regiones donde la ciudad tiene menor peso en la organización del territorio, la representación del mundo

---

vale, Napoles, 1984; *Italia, 1350-1450: tra crisi, trasformazione, sviluppo. Atti del XIII Convegno di Studi del centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte* (Pistoia, 10-13 de mayo 1991), Pistoia 1992; *La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione. Atti del XXX Convegno storico internazionale* (Todi, 10-13 de octubre de 1993), Spoleto, 1994, O. Capitani (ed.), *Morire di peste: testimonianze antiche e interpretazioni moderne della «peste nera» del 1348*, Bolonia, 1995.

[29] Una sintética actualización sobre las monarquías «nacionales» y principados territoriales ha sido trazada por J.-C. Maire Vigueur, «Regni, principati, città», en S. Collodo y G. Pinto (eds.), *La società medievale*, Bolonia, 1999, pp. 60-104. Para un acercamiento más detallado véase G. Chittolini y D. Willoweit (eds.), *L'organizzazione del territorio in Italia e Germania: secoli XIII-XIV*, Bolonia 1994. Siguen siendo importantes, por lo que concierne a Italia, Tabacco, *Egemonie sociali*, cit., y G. Chittolini, *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado*, Turín, 1979. Más reciente es la interesante compilación de ensayos de P. Pirillo, *Costruzione di un contado. I Fiorentini e il loro territorio nel Basso Medioevo*, Florencia, 2001.

rural se inspira en una actitud despreciativa de la sociedad campesina, difundida sobre todo en Alemania, mientras que en la cultura figurativa borgoñona-flamenca y bohemia se manifiesta una visión más objetiva, a la que parece pertenecer también el autor anónimo de los admirables *Meses* de Trento, pintados a principios del Quattrocento[30]. Por el contrario, en función de la política ciudadana se representa el territorio de Siena en el famoso fresco que encarna el *Buen Gobierno*, realizado por Ambrosio Lorenzetti en Siena alrededor de la mitad del Trecento; aquí la mirada del artista se detiene menos en los detalles paisajísticos para concentrarse en el mundo de la producción agrícola, en el marco de un atrayente dominio de los horizontes territoriales.

[30] Sobre las representaciones de los meses de la tarda Edad Media véanse G. Romano, *Studi sul paesaggio*, cit.; E. Castelnuovo, *I mesi di Trento*, Trento, 1986; A. Lorenzetti, *Il Buon governo*, ed. E. Castelnuovo, Milán, 1995.

13

Mirar la naturaleza

Xenia Muratova

La apropiación simbólica de la naturaleza

¡He aquí la tierra llena de flores – qué espectáculo tan agradable nos ofrece, cómo nos alegra la vista, qué profunda emoción suscita en nuestras almas! Nosotros admiramos las rosas rojas, las azucenas más blancas que la nieve, las moradas violetas; en verdad, no sólo su belleza, sino su existencia misma constituye un auténtico milagro. ¿Cómo puede la sabiduría divina crear tanta belleza del limo de la tierra?

Y, por último, lo que más nos atrae es la verde hierba que embelesa el alma de quien la contempla; con la llegada de la primavera, una vida nueva se despierta en las semillas; las estrellas se levantan hacia lo alto y pisotean la muerte en su salto hacia la luz, como un símbolo de la resurrección futura[1].

Este pasaje del *Didascalicon* de Hugo de San Víctor ofrece una idea un tanto refinada, sutil y, al mismo tiempo, especialmente clara de la percepción de la naturaleza en el ámbito docto de los teólogos y exegetas medievales. La emoción profunda ante la belleza de la naturaleza conduce a la admiración de la obra del Creador y a la glorificación de su omnipotencia; además, fenómenos y comportamientos de la naturaleza esconden un significado simbólico y aluden a los acontecimientos esenciales de la vida cristiana; la realidad física se mira y se comprende en conexión con la realidad espiritual; así, la aparición de las plantas primaverales se percibe como una promesa metafórica de la Resurrección de los muertos.

El testimonio de la apropiación simbólica de la naturaleza –exaltada en el siglo XII por los místicos de la escuela teológica del monasterio parisino de San Víctor– pertenece a difundidísimos clichés del pensamiento medieval y se remonta a la obra de los Padres de la Iglesia, que desarrollaron la relación del hombre con la naturaleza, relación extraña al

[1] Hugo de San Víctor, *Eruditio Didascalica*, *Patrologia Latina* (a partir de ahora *PL*), vol. CLXXVI, col. 820.

mundo de la Antigüedad clásica y que se remonta, en gran parte, a la tradición bíblica del misticismo histórico. Es la relación personal que se forma entre el hombre creado *ad imaginem Dei* y su Creador, el cual le ha dado como don el mundo creado en seis días, mundo del que cada parte «Dios vio que era buena» (Génesis 1,4; 1,10; 1,12; 1,18; 1, 21; 1,25).

El concepto del mundo como belleza y como «cosa buena» (en la conciencia antigua y medieval la semántica ética de lo «bueno» no encuentra una clara distinción de la semántica estética de lo «bello») es inseparable de los demás conceptos del mundo, esta vez esencialmente neoplatónicos, elaborados en el ámbito del pensamiento medieval cristiano. La idea del mundo percibido como símbolo se desarrolla en diversos niveles semánticos: místico, escatológico y alegórico-didáctico. A partir del *Esamerone* griego de Basilio el Grande y, más tarde, del latino de Ambrosio, el mundo de la naturaleza es considerado escuela de vida y de comportamiento humano. La exégesis medieval se ve atraída por las alusiones de las Sagradas Escrituras a la percepción de la naturaleza como espejo, que refleja el enigma del Creador, o como «libro», que contiene el códice cifrado de la creación. Tales referencias adquieren con el tiempo carácter de estructuras del saber humano, de *summae*, de enciclopedias y de «espejos» de conocimiento que se reflejan en los programas iconográficos de las fachadas de los edificios religiosos.

Hasta el siglo XII la metáfora del jardín florido, del *hortus*, del *florilegium*, del *liber floridus* se relaciona con la idea del conocimiento humano de Dios y de la Creación, concebida como *Hortus Deliciarum* en la grandiosa recopilación de textos e imágenes de Herrada de Hohenburg (antes Estrasburgo, Bibliothèque Universitaire). También en el siglo XII, los motivos cosmológicos, esencialmente en relación con el tema escatológico, se introducen a menudo en los programas de la decoración escultórica de las catedrales y de las grandes iglesias de las abadías cluniacenses, y se ponen en arquivoltas alrededor del tímpano, que desarrolla el tema del Juicio Universal (catedral de San Lázaro en Autun) o de Pentecostés (iglesia de Santa María Magdalena en Vezelay).

En los programas decorativos del siglo XIII los temas de la naturaleza y del cosmos adquieren también un significado enciclopédico con finalidad didáctica. Transmiten la idea de la universalidad del cristianismo, idea que se refleja en la arquitectura del edificio religioso concebido como modelo del universo. Además, en los programas decorativos de los siglos XIII y XIV los temas de la naturaleza aluden a menudo a la imagen de la Virgen, Madre de Dios y Reina del Cielo, figura que enlaza el mundo terrenal con el mundo divino. No sólo lo temas esenciales del calendario medieval (los signos del zodiaco y las labores de los meses), sino también las personificaciones alegóricas de las cuatro estaciones y de los cuatro elementos, de las siete edades del hombre y de los siete grados de la temperatura (puerta de la Virgen de la catedral de Notre Dame de París), junto con las representaciones de animales fantásticos y de pueblos exóticos (catedral de San Esteban en Sens), forman parte del programa de la decoración de los zócalos y de las pilastras de las fachadas principales, y ya no de arquivoltas y tímpanos.

Las nociones medievales del mundo de la naturaleza se basan, por una parte, en el concepto del mundo como estructura jerárquica, en el que el mundo sensible está subordinado al suprasensible (concepto neoplatónico elaborado por Pseudo-Dionisio Areopagita) y, por otra, en el concepto agustiniano del mundo concebido en su desarrollo histórico desde el Pecado a la Redención. En efecto, como oposición al concepto de la

ciclicidad del tiempo, que caracteriza a la Antigüedad grecorromana, en el pensamiento medieval la naturaleza está incluida dentro de la historia cristiana; muchos signos del mundo natural son indicaciones y premisas del acercarse el final de los tiempos, de la Segunda Parusía y del Juicio Final. Como el hombre, la naturaleza tiene un inicio y un final, concebidos en clave soteriológica: comienza con la Creación del mundo y del hombre, la colocación del paraíso *in Oriente partibus*, y termina con el final de los tiempos y la vuelta del hombre al paraíso, jardín de la santidad eterna.

Estos conceptos evolucionan en la exegética medieval apareciendo, en el siglo XII, en el ámbito del nuevo simbolismo alegórico-didáctico y llevan a recalcar, en el pensamiento escolástico del siglo XIII, el valor de cada fenómeno y de cada aspecto de la naturaleza (la cual constituye el reflejo del mundo divino), y a introducir cambios importantes en la expresión artística, que llevarán a la afirmación del naturalismo gótico.

La concepción simbólica de la naturaleza se expresa en la especificidad del lenguaje artístico medieval, concebido ante todo como medio para expresar los conceptos esenciales de la fe cristiana. Este lenguaje encuentra su justificación en el concepto específico de la imagen basado en el dogma de la Encarnación del Verbo en la carne, lo que permite no solo la representación de Dios, invisible e inconcebible a través de la imagen de Cristo, sino también la creación en el arte de la imagen del mundo sobrenatural, sobre la base de elementos tomados de la naturaleza circunstante. La expresión artística evoluciona en el ámbito de la estética, que se distingue por su carácter especulativo y visionario. Esta se podría definir, en general, como estética de la contemplación del milagro, entendido en clave cristológica; milagro como forma simbólica de la revelación divina que alimenta la espiritualidad medieval y pone al espectador medieval ante imágenes insólitas, extraordinarias, destinadas a restituir la idea de la inconmensurabilidad del mundo humano con el divino, y a fijar los instantes de la visión sobrenatural de la revelación divina, profundamente diferente por los fenómenos más insólitos de la naturaleza.

En la elaboración del lenguaje artístico más adecuado a la visión del mundo de aquel tiempo, se tiende a crear composiciones simbólicas basándose en la reconstrucción de cada uno de los aspectos del mundo visible y de los elementos de la naturaleza. En el arte se adopta un sistema específico de estructuras formales, basadas en las normas de la representación del mundo, contrarias a la concepción mimética, normas que transgreden las leyes físicas del mundo circunstante. En este lenguaje artístico especulativo, destinado a representar lo inmaterial a través de las imágenes materiales de la naturaleza, se pueden distinguir más o menos dos orientaciones. La primera se expresa en la creación de las formas artísticas bidimensionales, de la expresividad lineal y del esquematismo cromático; en el espacio sin profundidad y sin pesadez, las figuras y las cosas incorpóreas expresan lo que se encuentra fuera del espacio y del tiempo. La segunda, que se remonta al arte tardoantiguo, aun usando los elementos del naturalismo cromático y de la ilusión plástica, opera con realces y efectos de la luz que cambian las formas de la naturaleza en imágenes visionarias.

La comprensión de la corporeidad, de la materialidad sensual y de la plástica física como imagen de lo espiritual encuentra una refinada elaboración de la teología de la imagen en el mundo bizantino; este fenómeno se difunde en diferentes centros del arte occidental del siglo XII (entre los que sobresalen las regiones de Mosa y del Rin con las



Figura 1. París, catedral de Notre Dame, fachada occidental, portada de la Virgen, pilastra con decoración vegetal, piedra, *ca.* 1210-1220.

obras de Renier de Huy y Nicolás de Verdún) y se desarrolla en el arte gótico. Tal interpretación y su asimilación a diferentes niveles culturales de la sociedad medieval sufrieron sin embargo una profunda sacudida en la época de la tarda Antigüedad y al inicio de la época cristiana, cuando la belleza espiritual se pone en primer plano en relación con la belleza física, cuando se descubre la belleza espiritual en el cuerpo feo y físicamente imperfecto y los cánones de la belleza, de la armonía, del equilibrio y de la perfección corpórea del mundo antiguo dan lugar a una visión más compleja del hombre, a merced de contradicciones dramáticas entre el alma y el cuerpo.

El hombre moderno, cuya idea de naturaleza no tiene la riqueza de significados característica del mundo antiguo y medieval y que está habituado a los géneros del paisaje y de la naturaleza muerta, no siempre se da cuenta de la omnipresencia de figuras y de imágenes de la naturaleza en el arte medieval. Contemplador admirado de la naturaleza circunstante y de su belleza, el espectador medieval ve y descubre los múltiples signos de la manifestación de un mundo infinitamente más hermoso, signos a través de los cuales Dios se revela a los hombres, y en sus creaciones artísticas intenta aludir al orden supremo del mundo sobrenatural, divino.

En la percepción de los fenómenos naturales adquiere una particular importancia la estética de la luz, que se refleja en la expresión artística medieval en el uso de los fondos dorados o azules que aluden al espacio divino, celeste y, sobre todo, en la técnica de la vidriera, que se apropia del fenómeno natural de la luz pintada para representar la idea de la similitud a la luz divina.

Se puede decir, simplificando mucho, que, si al inicio de la época medieval el aspecto físico, material, de la naturaleza tiene poco valor, ya que representa sólo un reflejo aproximativo del mundo sobrenatural, hacia el final de la Edad Media, la belleza material de la naturaleza y su representación artística adquieren una importancia primaria, precisamente, porque son un reflejo del mundo divino. El estudio y la admiración de la naturaleza, del mun-

do, así como de las obras realizadas por el hombre, llevan a la contemplación del mundo de Dios y acercan al hombre a su conocimiento. «De *visibilia* a *invisibilia*»: este concepto anagógico neoplatónico reelaborado por el Pseudo-Dionisio se encuentra, por lo tanto, en la base de la noción de lo bello, de la expresión artística y de la representación de la naturaleza en torno al periodo gótico, cuando también en la decoración escultórica aparecen las representaciones naturalistas de formas y de imágenes de la naturaleza (fig. 1).

Variedades de los conceptos de la naturaleza en el pensamiento medieval. *Natura genetrix* y la expresión artística

Aunque en la mayor parte de los casos, en el pensamiento medieval como en el del mundo grecorromano, la noción de naturaleza sea sinónimo de la del mundo físico, perceptible a los sentidos, esta idea puede, sin embargo, tener también otros significados: el de la sustancia de las cosas, de su origen, de su multiplicación, como también el de su razón de ser y de su ley. El carácter universal de la fuerza creadora de la naturaleza hace que esta noción también se aplique a Dios mismo, como *natura creans o natura naturans*, que rige la *natura naturata* (Agustín, Juan Escoto Erígena, Raimundo Lulio, Antonio de Padua o Dante). Las ideas del orden del universo, de la belleza del mundo circunstante, del mundo como símbolo se remontan a la Antigüedad grecorromana; pero muchos otros conceptos de la naturaleza que encuentran su expresión en el arte medieval se remontan, sobre todo, al mundo bíblico del Antiguo Testamento: el concepto de las analogías de motivos cosmológicos del orden social, el del mundo concebido como historia en su desarrollo temporal, en relación con la tradición bíblica del historicismo místico, o el del mundo visto como enigma, como también el de la percepción de fenómenos de la naturaleza como instrumentos didácticos.

Los diferentes aspectos del concepto de la naturaleza considerados por Juan Escoto Erígena *(De divisiones naturae)*, de Bernardo Silvestro *(Cosmographia)*, Alain de Lille *(Distinctiones)*, de Tomás de Aquino y de otros pensadores, teólogos y comentaristas de la Edad Media se reflejan en un mundo muy particular en el arte medieval. La consideración de la naturaleza como principio que instila vida a las cosas remonta al *anima mundi* platónica y se evidencia en el dogma de la Encarnación que era, como hemos visto, la justificación principal de la imagen artística a partir de la época paleocristiana.

La comprensión de la naturaleza como principio generador de los seres vivientes se refleja ante todo en la especificidad del acercamiento a la creación ornamental; al lado (y, a menudo, también en su lugar) del claro orden rítmico de motivos basados en la estilización de las formas, heredado del mundo antiguo, en el arte medieval aparece una visión dinámica y movida en continua transformación y cambio. En un ensayo pionero, Otto Pächt ha definido las raíces anticlásicas del arte románico[2] que constituyen, junto

[2] O. Pächt, «Pre-Carolingian Roots of Early Romanesque Art», en *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art (New York 1961)*, vol. I: *Romanesque and Gothic Art*, Princeton, NJ, 1963, pp. 67-75.



Figura 2. Mont Saint-Michel (Normandía), *Exposiciones sobre los Salmos* de san Agustín, inicial E, miniatura sobre pergamino, 1060-1070.

con el legado clásico, una de las fuentes primarias del arte medieval. El estudioso vienés ha destacado la importancia de la tradición bárbara para la formación del lenguaje románico. Sin embargo, la tradición de representar las formas y las imágenes de la naturaleza en el movimiento perpetuo se cristaliza y se desarrolla en el arte más culto, en el del libro. En la decoración de los evangeliarios insulares, como el *Libro de Lindisfarne* (Londres, The British Library, ms. Cotton Nero D. IV), del siglo VIII, o el *Libro de Kells* (Dublín, Trinity College, ms. 58), realizado alrededor del año 800, se asiste a la formación y al desarrollo de la inicial zoomorfa, que en el transcurso de los siglos XI y XII se consolida en ámbitos diferentes: normando (*Commentari sui Salmi* de Agustín [Avranches, Bibliothèque Municipale, ms. 77; fig. 2], continental (*Biblia de Sawalo* [Valenciennes, Bibliotèque Municipale, mss. 1-5]), y nuevamente inglés (*Biblia de Winchester* [Oxford, Bodleian Library, ms. Auct. E. inf. I]), perdurando aún en la decoración de libros de los siglos XIII y XIV. El reflejo del mismo proceso se puede observar también en la decoración escultórica insular y continental (columna de la iglesia de Souillac, alrededor de 1120; puerta de la iglesia de Kilpeck, hacia 1140), en los capiteles historiados y en las obras suntuarias de orfebrería, como el Candelabro de Gloucester (Londres, Victoria and Albert Museum; fig. 3) de hacia 1120, donde las formas vegetales, estilizadas, están ordenadas y organizadas, dominadas por un orden preciso, en oposición al movimiento dinámico de los seres animales y antropomorfos alrededor del tronco del candelabro, transmitiendo así la idea de la lucha y de la victoria de la luz sobre la oscuridad, o bien en el Candelabro Trivulzio (Milán, catedral), que se puede fechar alrededor de 1200, auténtico «árbol de luz» con siete brazos que también acoge, en el programa esencialmente tipológico de sus brotes, las imágenes de lucha de las Virtudes y los Vicios, y las de las Artes Liberales.

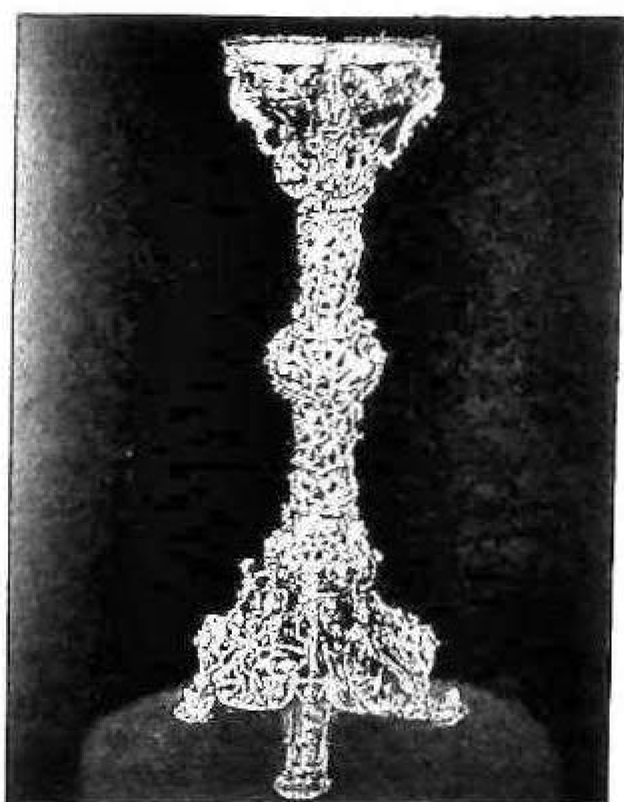


Figura 3. Inglaterra, candelabro de Gloucester, bronce dorado, *ca.* 1120.

El estudio del arte medieval nos muestra que, en el esfuerzo y en la aspiración de los artistas de glorificar al Creador con su obra, se enfrentan, en diferentes periodos de la Edad Media, dos tendencias que, siguiendo la terminología de la poesía medieval, podrían ser definidas, respectivamente, «hacia el *ornatus facilis*» y «hacia el *ornatus difficilis*». Estas dos tendencias se revelan de manera particular en el uso de las formas y de las imágenes de la naturaleza; así, el *ornatus facilis* de los capiteles de la «primera flora gótica»[3], de la segunda mitad del siglo XII, es contemporáneo al desarrollo del *ornatus difficilis* del sofisticadísimo follaje del llamado *Channel Style*, cuyas formas, que se remontan a la tradición artística desarrollada en Inglaterra (*Salterio de Winchester* [Londres, The British Library, ms. Cotton Nero C. IV]; *Biblia de Winchester* [Cathedral Library]), se difunden en Europa, alrededor de 1200, desde la Francia septentrional a Alemania, desde Normandía a Aquitania, en gran parte en relación con la difusión del gusto de la corte de los Plantagenet.

El *ornatus difficilis*, por el contrario, predomina en la decoración de los manuscritos insulares de la Alta Edad Media. En las iniciales de los manuscritos irlandeses y anglosajones los elementos figurativos están subordinados a las estructuras no figurativas; la ambivalencia de las formas, intercambiables en importancia, sigue el principio del desa-

[3] D. Jalabert, *La Flore sculptée gothique*, París, 1952.



Figura 4. Hermanos Limbourg, *Très riches Heures*, el mes de julio y la correspondiente hoja del calendario, miniatura sobre pergamino, entre 1413-1416.

rrollo caleidoscópico en el espacio definido por Pächt como *woven space*, espacio entrelazado. En la inicial historiada el encuentro de la escritura, del diseño, de la pintura y del elemento ornamental se concibe como acción dramática y movida, como lucha de las fuerzas opuestas encarnadas por las figuras vegetales y animales, como metamorfosis caleidoscópica de las formas de la naturaleza.

En el arte románico el motivo antiguo del sarmiento habitado se transforma, a menudo, en una figuración ornamental, cuyas formas zoomórficas y vegetales se encuentran en constante intercambio de papeles: el del tema principal y el del tema complementario. El motivo del trenzado de las formas vegetales, animales, humanas, ornamentales, motivo dinámico por excelencia, expresa la esencia de la relación entre la representación y su contexto. Se revela de esta manera la peculiar visión de la naturaleza como generadora de seres, desarrollada en el pensamiento y en el arte medieval.

Durante el periodo gótico los creadores de programas decorativos y sus artistas empezaron a mostrar un interés cada vez mayor por la expresión naturalista basada, al menos en parte, en la observación empírica de la naturaleza y desarrollada en concomitancia con los primeros descubrimientos científicos. Su atención, siempre atraída por la idea de la abundancia y de la variedad de lo creado, de la profusión de la naturaleza generadora y de la riqueza del mundo vegetal y animal, se expresa en la cantidad de imágenes, en las que se manifiesta la consciencia del valor de infinitos detalles del mundo circunstante. Unida a la imagen de la grandiosidad del «teatro de la naturaleza», esta tendencia alcanza su apogeo en la pintura y en la miniatura de los siglos XIV y XV como muestran, por ejemplo, los paisajes del calendario de las *Trés riches Heures* de Jean de Berry (Chantilly, Musée Condé, ms. 65; fig. 4).

La Creación del mundo

La noción medieval de la naturaleza incluye también la del arquetipo divino, el modelo de lo creado que se encuentra en el intelecto de Dios. La Creación del mundo en seis días (Génesis 1) reclama en la exegética medieval no sólo la interpretación histórica, literal, que narra los inicios de la historia del mundo moderno, sino también la interpretación alegórica, moral y mística de estos acontecimientos. Ella forma parte integrante de la relación tipológica entre Antiguo y Nuevo Testamento; su representación está incluida en muchos ciclos pictóricos y escultóricos, siguiendo una tradición iconográfica elaborada en el arte paleocristiano. Las escenas esenciales de estos ciclos transmiten la idea de la omnipotencia del Creador y cumplen con la glorificación del Maestro de la Historia y del Tiempo. La Creación del mundo y del hombre se sitúa entre los más grandes milagros realizados por Dios y se manifiesta en la representación de las escenas de la Creación. En estos ciclos pictóricos y escultóricos el Creador, con un solo gesto de la mano, llama a la existencia, *ex nihilo*, a los fenómenos esenciales del mundo de la naturaleza: la separación de la luz de las tinieblas, la tierra en medio de las aguas, las plantas, las estrellas del firmamento, las aves, los reptiles, los peces y los animales terrestres. La variedad y la belleza de la naturaleza sola a la espera del hombre se destaca a menudo en estas escenas, como pasa en el tercer día de la Creación del *Génesis Cotton*, del siglo v, del que se conservan pocos fragmentos (Londres, The British Library, ms. Cotton Otho. B. VI), pero conocida gracias a una acuarela del siglo xvii. El Creador cierra el globo del universo en los grandes mapamundis medievales; la bondad divina ofrece al mundo y a todos los fenómenos de la naturaleza el privilegio de existir. Los ángeles, creados junto con la luz y organizados en jerarquías, tienen funciones de ministros de Dios, participan en la Creación y glorifican al Creador; en algunos casos el arte revela la acción de ellos en el movi-



Figura 5. Venecia, basílica de San Marcos, atrio, cúpula de la Creación, el cuarto día de la Creación, mosaico, *ca.* 1215-1225.

miento cósmico y su función «de Cronos» (representan las personificaciones alegóricas de los seis días de la Creación en el *Génesis Cotton*, como también en los mosaicos que derivan de él de la cúpula de la Creación, en el nártex de San Marcos en Venecia, del primer cuarto del siglo XIII; fig. 5).

Según el pensamiento patrístico, todos los elementos de lo creado –tierra, agua, sol, luna, estrellas, plantas, pájaros y animales– están al servicio de Dios y lo glorifican y loan, demostrando su obediencia al orden divino. En los ciclos pictóricos de la época paleocristiana y altomedieval, románica y gótica, se recalcan las ideas del orden y de la armonía instiladas en lo creado por el Creador, de su poder sobre el universo y sobre los fenómenos de la naturaleza, de su relación personal no sólo con el hombre sino también con todo lo creado. Un ejemplo de esto es el ciclo de la Creación en los mosaicos de la Capilla Palatina de Palermo, de los años después a 1150.

Adán, el primer hombre, está puesto por Dios como rey de la Creación; en las escenas que lo representan mientras pone nombre a los animales se subraya tanto la riqueza de los seres vivientes ofrecidos por Dios como la obediencia de los animales. Se instaura también de este modo un paralelismo con Cristo, el nuevo Adán.

A lo largo de la Creación, Dios estableció el orden del universo concebido en el espacio y en el tiempo; la magnífica armonía de su estructura está subordinada al dinamismo del movimiento histórico que se refleja, por una parte, en los ciclos de las estaciones y las fiestas; por otra, en el orden teológico general de la historia humana que va del Pecado a la Resurrección. La armonía del universo, la subordinación de lo creado a Dios, se expresa en el orden de la representación de las escenas de la Creación en los ciclos pictóricos y escultóricos.

Cosmologías medievales y su representación artística. Obras científicas y enciclopedias ilustradas. Modificaciones de la visión artística de la naturaleza

Muchos conceptos cosmológicos antiguos que se remontan a Platón y a Aristóteles, a los estoicos, a Zenón de Cirio y a Diógenes Laercio son absorbidos y reelaborados en el pensamiento medieval. Entre ellos está la idea del Creador –el demiurgo de Platón y de Aristóteles–, ser eterno, que se encuentra fuera de las cosas sensibles, como también la idea del universo como ser viviente y animado, de forma esférica, en el centro del cual se encuentra la Tierra. Sin embargo, la especificidad de la relación entre el hombre, la naturaleza y Dios en el pensamiento medieval cristiano define el carácter de cada expresión cultural: teológica, religiosa, filosófica, científica, literaria, artística e iconográfica. La realidad física de la naturaleza está vista, concebida, comprendida y asimilada en relación con la realidad espiritual. Así nace la nueva cosmografía que, aun basándose en el legado de la cosmología antigua, niega en algunos casos parte de esas ideas antiguas (por ejemplo, la negación de la esfericidad de la Tierra por parte de Latancio y de Agustín) y subraya los aspectos que transmiten la relación del mundo de la naturaleza con la realidad espiritual.

En Occidente, en el siglo IV, Macrobio y Calcidio reincorporan los conceptos cosmográficos y astronómicos neoplatónicos, adaptándolos a la idea del Dios supremo e inefa-

ble y, hacia el final del siglo VI, Isidoro de Sevilla crea la primera obra enciclopédica que compendia e interpreta los conocimientos elementales del mundo antiguo sobre la esfericidad de la Tierra y la estructura geocéntrica del universo. En el Oriente cristiano del siglo VI, el estudioso (probablemente de escuela antioquena), compilador de las obras antiguas y grandes viajeros, Cosmas Indicopleustes, formula, sobre la base de conceptos antiguos y de la revelación bíblica, un tipo de «cosmoteología» mística que insiste en la relación reveladora de la estructura y del contenido del universo con las indicaciones tipológicas de las Sagradas Escrituras. Así, él elabora la noción de la estructura del universo en forma de «cofre», parecido al tabernáculo de Moisés (construido según el orden cósmico del universo comunicado a Moisés por Dios junto a las Tablas de la Ley), la noción de la «montaña de la Tierra» habitada, alrededor de la cual gira el Sol, de las columnas del Cielo y de dos planos del universo, etc. Constituyen nociones, que aun mezclando hábilmente los elementos de la realidad física y de la realidad espiritual, se explican, para ser más convincentes, por vía de las representaciones que ilustran los manuscritos miniados de los siglos IX y XI (que se remontan a la obra original del siglo VI) de su *Topografía cristiana* (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Vat. Gr. 699; Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 9. 28; Sinaí, monasterio de Santa Catalina, cod. Gr. 1743).

La obra de Cosmas Indicopleustes constituye un momento importante en el desarrollo de la cosmografía y de la geografía simbólica de la Edad Media, en cuanto que opera con el método de la analogía y de la similitud entre el mundo terrenal y el mundo celestial. En ella se asimilan los elementos esenciales del simbolismo del edificio de la iglesia cristiana, imagen del universo y de la Jerusalén celestial. Tal concepción encuentra correspondencia en el simbolismo cósmico y escatológico del antiguo Oriente. Numerosos pasajes del Antiguo Testamento sugieren el significado cósmico del tabernáculo del desierto, imagen del Templo de Salomón; según el pensamiento hebreo de la Antigüedad tardía, sobre todo gracias a Flavio Josefo y a Filón de Alejandría, el sentido mismo de cada objeto del templo es el de recordar y representar el cosmos. Así, el candelabro de siete brazos es símbolo de los siete planetas, el oro del que está hecho alude al cielo como quintaesencia, diferente de los cuatro elementos, y su peso, de un talento, transmite la idea del cielo único[4].

El simbolismo cósmico del santuario y de la iglesia cristiana, desarrollados en la patrística, encuentran expresión artística ya al inicio de la época cristiana, en las bóvedas cubiertas de estrellas que aluden al firmamento en el baptisterio cristiano de Dura Europos, del inicio del siglo III, o en el mausoleo de Gala Placidia en Rávena, del siglo V, en un contexto funerario. La idea del edificio de culto como imagen del cosmos encuentra su expresión en la iconografía de la iglesia bizantina con la cubierta en cúpula, como también en la de la iglesia latina, a través de su estructura arquitectónica y su decoración, en la que se subraya sobre todo la analogía con la imagen de la Jerusalén celestial.

A partir de la edad paleocristiana el mapamundi representa –junto con los elementos de la realidad geográfica y la división de la Tierra en los tres continentes conocidos en la Edad

[4] Para este y muchos otros ejemplos del simbolismo cósmico de los objetos contenidos en el templo, véase Flavio Josefo, *Antigüedades judías*, libro III, cap. LXXVII; Filón de Alejandría, *De Vita Mosis*, libro III, cap. VI.



Figura 6. Souvigny, pilastra incompleta con representaciones de los meses, piedra, *ca.* 1160.

Media– la idea de la evangelización de los países más lejanos y legendarios, con las imágenes de pueblos fantásticos y de razas monstruosas. Jerusalén, ciudad de la Pasión de Cristo y de la Resurrección, e imagen de la Jerusalén celestial, reino divino, constituye el centro tanto del mapamundi paleocristiano del mosaico del pavimento del siglo VI de la iglesia de San Jorge en Madaba, Jordania, como del medieval del *Beato de Saint Sever* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. 8878, fols. 45v-46r), y también de los grandes mapamundis de los siglos XII y XIII en los que la imagen circular del universo está englobada por los brazos del Creador. Un tipo particular de las obras enciclopédicas son los «pilares de conocimiento» esculpidos: el ejemplo de la fragmentaria pilastra de Souvigny (Museo Lapidario), del siglo XII (fig. 6), une las imágenes de razas monstruosas y de animales fantásticos con las del calendario.

Entre los manuscritos de las obras enciclopédicas creadas a lo largo de la Edad Media, sobre todo las obras de Isidoro de Sevilla, de Rabano Mauro y de Honorio Augustodunensis, pocos están provistos de ilustraciones. El *De universo* de Rabano Mauro en Montecassino (Biblioteca dell'Abbazia, ms. 132), de 1023, está ilustrado con imágenes que representan las principales nociones sobre el mundo, la naturaleza y su relación entre el hombre y Dios; imágenes que remontan a diferentes fuentes antiguas y tardoantiguas, entre las que se evidencia la tradición zoológica clásica de representar pájaros y reptiles.

Sin embargo, las enciclopedias medievales, basadas esencialmente en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla y en los manuales de la Tardoantigüedad, se desarrollan sólo en el sentido místico-alegórico, como el *De universo* de Rabano Mauro; a lo largo del siglo XII se ven enriquecidas por conocimientos sacados de las ciencias naturales provenientes de fuentes antiguas, griegas (el platonismo cosmológico del *Timeo*) y latinas (ante todo la *Historia natural* de Plinio el Viejo), como también de fuentes árabes, importantísimas para el estudio de la medicina, de la astronomía, de la astrología, de la alquimia y de la óptica. Basta comparar las informaciones de los fenómenos naturales de Honorio Augustodunensis,

recogidas al inicio del siglo XII, con las nociones de los mismos fenómenos en la obra enciclopédica de Isidoro de Sevilla para darse cuenta no sólo de la acumulación de conocimiento de la naturaleza, sino también de las mutaciones, lentas pero decisivas, de la imagen de la naturaleza y del mundo. En efecto, partiendo de las descripciones de fenómenos naturales de la obra de Isidoro de Sevilla, Honorio añade nuevos detalles, derivados de las nociones cosmológicas del siglo XII que se desarrollaron a partir de la idea neoplatónica de la armonía del mundo, constituido por cuatro elementos. Así, por ejemplo, explicando la aparición del arcoíris gracias al reflejo de los rayos del sol en las cavidades de las nubes, y siguiendo en esta explicación a Isidoro de Sevilla[5], Honorio discute también los colores del arcoíris, entonces considerados cuatro, y la relación de su origen con los cuatro elementos[6]. Mucho más decisivos son los cambios de la imagen de la naturaleza en las obras de los filósofos, que dan una explicación física de la Creación en seis días, como Guillermo de Conches y Teodorico de Chartres.

En el argumento típico para el «renacimiento» del siglo XII sobre las capacidades fecundadoras de la naturaleza se traza una distinción entre la obra de Dios, que puede producir *ex nihilo* la obra de la naturaleza, que para crear necesita del material provisto por Dios, y la obra del hombre, que crea a partir del material dado por la naturaleza (Bernardo Silvestro, Alain de Lille o Guillermo de Conches). Se establece también una jerarquía de relaciones temporales entre estos tres tipos de obra; mientras que la obra de Dios es eterna y la obra de la naturaleza perdura en los siglos, la obra del hombre es precaria y efímera. Alain de Lille, *doctor universalis*, representa la naturaleza como personificación alegórica, hija de Dios y madre de todas las cosas, que critica los vicios humanos. Es «belleza de la tierra, espejo de las cosas que pasan, luz del mundo; paz, amor, virtud, gobierno, poder, orden, ley, fin, vía, guía, origen, vida, luz, esplendor, forma, imagen, regla del mundo»[7].

El siglo XII asiste a la creación de grandes obras que reúnen las nociones y las imágenes de la historia y de la naturaleza. Ya en el *Tapiz de la Creación* (catedral de Gerona, Tesoro) la historia de la Creación está dentro del esquema cosmográfico, circundado por las imágenes de los vientos, de los ríos y del calendario. El mosaico del pavimento de la catedral de Otranto representa fenómenos de la naturaleza y de la historia cristiana, reunidos entre las imágenes de tres árboles, de los cuales el central está sostenido por elefantes, mezclando así la visión cristiana con la imagen del elefante *cosmoforo* llegada del Extremo Oriente. Herrada, abadesa de Hohenburg, presenta en su *Hortus Deliciarum* una sabia compilación de conocimientos didácticos y moralizantes de la relación del hombre con Dios y con la naturaleza, impregnada del profundo simbolismo místico. Hildegarda de Bingen acompaña sus escritos sobre las vías del conocimiento espiritual con las imágenes extraordinarias de las visiones sobrenaturales, creadas sobre la base de la combinación de imágenes de la naturaleza, y consagra estudios particulares a la investigación de los fenómenos naturales percibidos como maravillas de la Creación.

---

[5] W. M. Lindsay (ed.), *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, Oxford, 1911, XIII, X, 1.

[6] *PL*, vol. CLXXII, col. 137.

[7] Alain de Lille, *Liber de planctu naturae*, *PL*, vol. CCX; cfr. G. C. Garfagnini, *Cosmologie medievali*, Turín, 1978, p. 196.



Figura 7. Monreale (Palermo), catedral de Santa María la Nuova, nave central, el quinto día de la Creación, mosaico, *ca*. 1180-1190.

Los grandes *magistri* del siglo XII –Bernardo Silvestro, quien enseñaba en Tours, Guillermo de Conches y Teodorico de Chartres– desarrollan la idea de la correspondencia del macrocosmos del universo con el microcosmos del hombre. La imagen central del «renacimiento» del siglo XII es la del hombre-microcosmos, cuyos miembros corresponden a la estructura del macrocosmos, mientras que los cinco sentidos se relacionan con los cuatro elementos.

También en las imágenes de la Creación y en los grandes ciclos monumentales que representan la Creación del mundo comienzan a penetrar los elementos de conocimientos naturalistas del mundo físico; en los ciclos de mosaicos de la Capilla Palatina de Palermo y de la catedral de Monreale aparece la imagen del universo constituida por siete esferas, en relación con las nociones cosmológicas del tiempo; en la escena de la creación de los pájaros de la Capilla Palatina está representado un grupo de pájaros blancos más bien anónimos, mientras que en la misma escena de la catedral de Monreale las especies de pájaros están bien definidas (fig. 7), probablemente inspiradas en un tratado ornitológico o en un bestiario. Las nociones de las armonías de las esferas celestes, de su música, se representan en los complejos diagramas de manuscritos astronómicos y enciclopédicos. Al mismo tiempo, la transmisión de las principales obras científicas ilustradas de la Antigüedad tardía alcanza un nuevo florecimiento de tratados de astronomía, de herbarios.

La penetración del pensamiento aristotélico con su teorización de los procesos naturales y con la noción de la *physis* como matriz del universo creado lleva a cambios radicales en la imagen del mundo y de la naturaleza; los grandes maestros del siglo XIII, Alberto Magno y Roger Bacon, se consagran al estudio de fenómenos de la naturaleza basándose en la observación directa y componen las primeras obras medievales para su

análisis y clasificación científica. En los trabajos de Roberto Grossatesta el tema de la luz metafísica se apoya en los estudios científicos de la óptica, que encuentra aplicación práctica, sobre todo a partir del final del siglo XII, en el desarrollo extraordinario del arte de las vidrieras.

El cambio de la visión del mundo físico, que recobra un nuevo valor, lleva a modificaciones importantes en la representación de la naturaleza: por una parte, es vista como cosmos, como imagen global; por otra, como conjunto de numerosísimos detalles que esconden un significado simbólico. Estas modificaciones se manifiestan de manera extraordinariamente rica en la miniatura de los siglos XIV y XV, en los paisajes de los altos horizontes, vistos desde la perspectiva de vuelo de pájaro, que permitía la representación total de la belleza de lo Creado, o bien en la decoración de los márgenes, con flores separadas y representadas de manera ilusionista, que aluden a la santidad de la Virgen, de los santos y del Verbo de las Sagradas Escrituras.

Personificaciones alegóricas de la naturaleza. Su lenguaje metafórico

La mayor parte de las personificaciones alegóricas de los fenómenos de la naturaleza y del cosmos que se encuentran en el arte medieval (ríos, océano, tierra, mar, sol, luna, luz, tinieblas, vientos o constelaciones), como también las imágenes del calendario, del zodiaco y de los trabajos de los meses son heredadas del mundo Antiguo, grecorromano y oriental. En el ámbito del pensamiento cristiano, se transforman, a menudo, en categorías morales y, en todo caso, se enriquecen con diversas interpretaciones alegórico-didácticas, místicas y morales.

En el arte del siglo IV, Cristo puede asumir los rasgos de la antigua personificación del Sol, de Helios, o aparecer sentado como Señor del universo, tema iconográfico que será retomado durante la Edad Media en el motivo del Cristo en el trono, que apoya los pies sobre el globo. Las escenas de vendimia, ricas en rasgos de la naturaleza, reaparecen, entre otros símbolos funerarios de la Antigüedad romana, para transmitir el nuevo significado escatológico. Las palmas de la victoria militar se convierten en símbolos de la Resurrección, de la victoria sobre la muerte. Los motivos de sarmientos de vid y de trigo se afirman como principales símbolos eucarísticos al lado del cordero, símbolo de Cristo y de su sacrificio, y de la paloma, símbolo del Espíritu Santo. Asociándose con la noción del alma, la imagen del pájaro ocupa un lugar particular en la iconografía de la naturaleza en el arte medieval. Del pájaro representado en la jaula, del arte paleocristiano, imagen del alma aprisionada en el cuerpo; de los pájaros, símbolos del alma, y de los pavos reales, símbolos de la inmortalidad en los frescos de catatumbas romanas, se traza una evolución que conduce a la representación naturalista de los pájaros en el contexto devocional mariano, o en el de los misales, breviarios y libros de horas de los siglos XIV y XV.

En la época de la formación del arte medieval se asiste a la progresiva liberación de la representación de los rasgos físicos de la naturaleza y a la utilización de sus elementos con la finalidad de transmitir un mensaje simbólico. En Siria, en la iglesia del monasterio de San Miguel en Apamea, el riquísimo mosaico del pavimento con sarmientos y hojas y

las escenas tradicionales de la lucha entre los animales, se realiza a principios del siglo v; pero ya hacia la segunda mitad del siglo, es recubierto por otro mosaico que representa el tema del paraíso con Adán, que va nombrando a los animales en el centro del paisaje paradisiaco, aludiendo así, a través de esta imagen que se remonta a la iconografía antigua de Orfeo que encanta a los animales, al segundo Adán, Cristo, y a la función de la Iglesia como imagen del reino celestial.

El lenguaje metafórico de flores, plantas, pájaros, animales y otros fenómenos de la naturaleza, conocido en el mundo antiguo, se transforma asumiendo un significado moral en relación también con la función histórica y simbólica de los personajes de la historia cristiana. Los elementos de la naturaleza se convierten en atributos de santos; las flores de los campos, las rosas y los lirios son las metáforas habituales de la Virgen, tanto en la decoración artística como en los escritos exegéticos y litúrgicos. Las guirnaldas de flores, que rodean el monograma de Cristo, y el símbolo de la Cruz en los mosaicos conservados en los intradoses de los arcos de las galerías de la iglesia de Acheiropoeitos en Salónica, del siglo VI, aluden a la sabiduría creadora del Verbo, que se encuentra en la liturgia dedicada a la Virgen. Las flores que rodean la imagen de la Virgen o las escenas de la infancia de Cristo, en los márgenes de los manuscritos tardomedievales, recuerdan el mismo himno litúrgico y subrayan de nuevo el papel creador de la Madre de Dios, interpretada como la Reina de los Cielos e imagen de la *Ecclesia;* diseminadas en los márgenes alrededor de las representaciones de los santos y de los acontecimientos de la historia sagrada, estas imágenes de la belleza y del ingenio de la naturaleza transmiten los pensamientos piadosos y afirman la pureza del alma.

La naturaleza vista a través del prisma de las Sagradas Escrituras y reflejada en la iconografía arquitectónica y figurativa

En la iconografía de los temas esenciales del arte cristiano y en la de las estructuras arquitectónicas, como también en los grandes programas de la decoración interna y externa de los edificios eclesiásticos, encuentra expresión directa la percepción simbólica de los fenómenos de la naturaleza vista a través del prisma de las Sagradas Escrituras. Esto se puede observar a lo largo de toda la Edad Media, desde los mosaicos de las cúpulas del primer arte bizantino y los fragmentos musivarios de la cúpula de la iglesia de San Jorge de Salónica a las fachadas de las iglesias románicas y góticas.

Las imágenes de la riqueza, exuberancia y opulencia de la naturaleza, vinculándose con la inspirada poesía de los Salmos, que glorifican la obra del Creador, ocupan un lugar importante en los programas de la decoración escultórica de las fachadas, en paralelo con el tema del poder real; las metáforas del salmista (Salmos 41, 2) se materializan en las imágenes de las ciervas, que anhelan los cursos del agua de la misma manera que el alma anhela a Dios.

El Sol, la Luna, las labores de los meses, el calendario, los signos del zodiaco son los «signos del tiempo» (Mateo 16, 3), fenómenos naturales que se perciben como signos de acontecimientos esenciales de la vida cristiana a los que aluden los Evangelios y el Apo-

calipsis. Por ejemplo, los medallones con las personificaciones alegóricas del Sol y de la Luna a los lados de la Cruz, presentes en numerosas crucifixiones, recalcan el significado teofánico de esta iconografía de acuerdo con las fuentes escriturales, tanto con las profecías del Antiguo Testamento (Joel 4, 15) como con los textos evangélicos: Mateo (Mateo 24, 29) habla del Sol, que se oscurecerá, y de la Luna, que «no dará ya su luz» en el momento de la aparición gloriosa del Hijo del hombre, aludiendo, al mismo tiempo, a la «oscuridad sobre toda la tierra» (Mateo 27, 45-56; Marcos 15, 35), y al eclipse de Sol (Lucas 23, 44), antes de la muerte de Jesús en la cruz y a su triunfo sobre las potencias del mundo y de la muerte.

El Sol y la Luna, al igual que las imágenes del calendario incluidas en algunos programas de la decoración escultórica, son los signos visibles del tiempo de la humanidad todavía presente en el momento del Juicio Universal y destinado a desaparecer con la instauración del nuevo cielo y la nueva tierra de la Ciudad celestial (Apocalipsis 21, 1-27), que «no necesita la luz del sol ni la luz de la luna porque la gloria de Dios la ilumina» (Apocalipsis 21, 23). Estas imágenes cosmológicas son las últimas imágenes del cielo y de la tierra «que pasarán, pero mis palabras no pasarán» (Mateo 24, 42-44). Esta alusión a la Segunda Parusía y esta advertencia escatológica también están simbolizadas por los sarmientos o por el rico follaje presente en muchos programas teofánicos de la decoración escultórica y que recuerda a la parábola de la higuera: «Aprended la parábola de la higuera: cuando sus ramos están tiernos y brotan las hojas, conocéis que la hora está cerca. Así también vosotros, cuando veáis que suceden todas estas cosas, sabed que Él está cerca, a las puertas» (Mateo 24, 32-33).

La percepción de la naturaleza incorpora también nociones tipológicas. El símbolo antiquísimo del Árbol de la Vida, entendido en su asociación con la Cruz, como en el mosaico del ábside de la iglesia de San Clemente de Roma, de principios del siglo xii, o como símbolo cósmico, como en el Candelabro Trivulzio (catedral de Milán), realizado alrededor de 1200, en paralelo con la genealogía de Cristo en el tema del Árbol de Jesé, como sucede en el *Salterio de Winchester* (fig. 8), permanece como una imagen esencial de la naturaleza interpretada en el contexto cristiano en la gran variedad de los temas tipológicos.

En el arte medieval, la tradición de las ilustraciones de la literatura apocalíptica, en particular del Apocalipsis, la revelación de san Juan, y de los *Comentarios del Apocalipsis* compuestos por Beato de Liébana en la España del norte del siglo vii, tiene una importante función en el ámbito de la creación de la imagen del mundo y de la naturaleza. A lo largo de la Edad Media se distinguen redacciones diferentes de este tema y de su iconografía, que se desarrollaron ante todo en España, entre los siglos ix y xii, en la Francia del sudoeste, en la Alemania del siglo xi y en la Inglaterra del siglo xiii. El tema del Apocalipsis, el de la explosión y hundimiento de la historia y del mundo, el de la última lucha entre el bien y el mal, lleva a la creación de visiones estáticas, de emociones extremas y de imágenes increíbles a través del uso de colores arbitrarios y de formas abstractas. Los animales –el dragón y otras criaturas fantásticas– están representados en estas tradiciones sobre todo como encarnación del mal. Para representar el fin del mundo, todos los medios artísticos se emplean para restituir la ausencia de la conexión entre la realidad física y la intensidad dramática del suceso extraordinario.

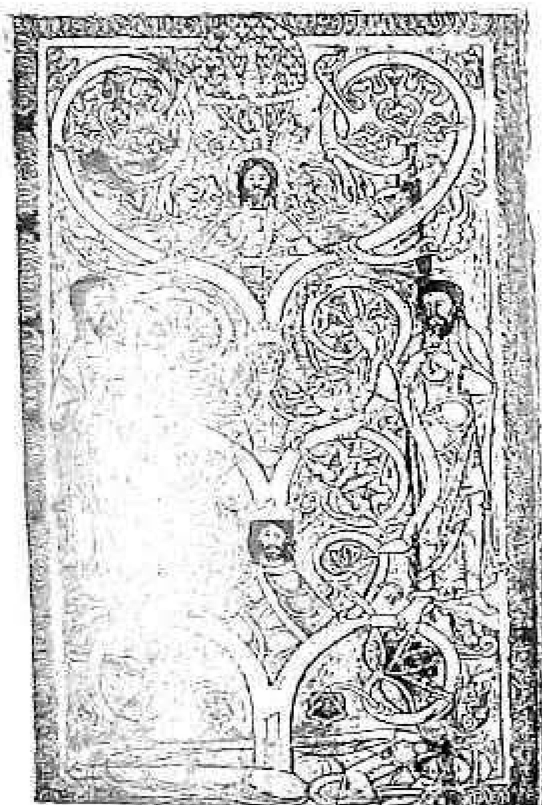


Figura 8. Winchester, *Salterio de Winchester*, el árbol de Jesé, miniatura sobre pergamino, *ca.* 1150-1160.

Imagen del Paraíso

Sobre la base de aspiraciones soteriológicas y del misticismo místico orientado hacia la explosión escatológica del mundo presente y la aparición del mundo futuro, en el pensamiento y en el arte medieval se desarrolla una imagen ideal de la naturaleza, que se concreta en la imagen del Paraíso, donde el hombre estará siempre con Dios. El Jardín de las Delicias creado para el hombre (Génesis 2, 8-15) se representa en el arte medieval sobre todo en las escenas de los ciclos que acompañan a la creación: la entrada de Adán en el Paraíso, la denominación de los animales, la creación de Eva, el pecado original, la acusación de los progenitores por parte de Dios y la expulsión del Paraíso. Desde el inicio del arte medieval, la belleza y la beatitud del Paraíso se expresan a través de la representación de árboles cubiertos de fruta y de numerosas plantas floridas. La delicia de la existencia paradisiaca se transmite en el arte medieval tardío por medio de la representación de la coexistencia pacífica de diferentes especies de animales y de pájaros salvajes y domésticos sobre el fondo del verde paisaje panorámico.

Sin embargo, «el nuevo cielo y la nueva tierra» del Paraíso que aparece después de la Segunda Parusía no siempre se representan como jardín. Y sobre todo en la iconografía paleocristiana y bizantina, donde la imagen del jardín paradisiaco, auténtica morada del hombre, donde viven los santos después de la Resurrección, se mantiene mucho tiempo y nos ofrece ejemplos extraordinarios de imágenes monumentales y ordenadas de la na-

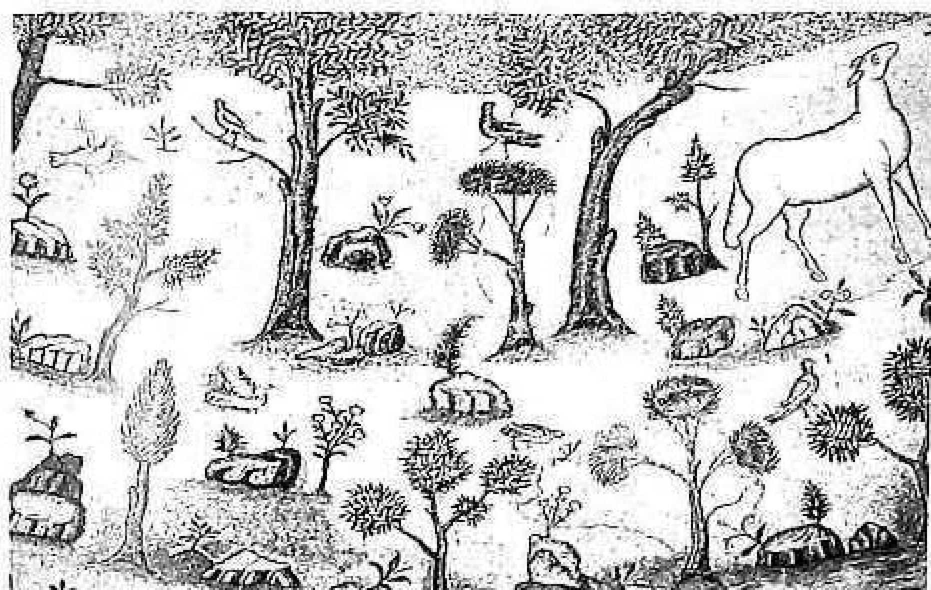


Figura 9. Rávena, basílica de San Apolinar in Classe, decoración absidal, apoteosis de san Apolinar y Transfiguración, siglo VI, mosaico, detalle.

turaleza decorada con blancas flores paradisíacas. El mosaico del ábside de la iglesia de San Apolinar in Classe (fig. 9), del siglo VI, constituye uno de los raros ejemplos de auténtico paisaje simbólico en el arte medieval, un paisaje creado en el contexto específico del tema de la Transfiguración interpretada en clave simbólica. El fresco de la iglesia de San Demetrio en Vladimir (hacia 1180), lleno de pájaros pintados que vuelan entre las ramas de los árboles, está en consonancia con la descripción del Paraíso de las homilías de san Efrén el Sirio y con la noción de los pájaros como metáfora del alma, cuyo puesto está en el cielo y en el Paraíso.

En el arte occidental se prefiere para la iconografía del Paraíso, instaurada después de la Segunda Parusía, la Jerusalén celestial de la descripción del Nuevo Testamento (Apocalipsis 21, 2; 22, 5), y su desarrollo en las obras patrísticas (*De civitate Dei* de Agustín) y exegéticas. Esta iconografía posee también importantísimos ejemplos en el arte bizantino. La iconografía de la Ciudad celestial conserva los elementos de la del jardín, con el «río de agua viva» y el Árbol de la Vida (Apocalipsis 22, 1-2): se trata de un jardín cerrado y protegido, en el que «no entrará [...] nada de impuro» (Apocalipsis 21, 27). Al mismo tiempo, en la tradición medieval el Paraíso está unido al mundo terrenal por medio de su luz, sus frutos y sus cuatro ríos.

Ambivalencia de las imágenes de la naturaleza. La naturaleza como escuela de comportamiento humano

El negro fue creado para ver mejor el blanco, afirma Agustín. Las oposiciones binarias tradicionales –bien-mal, cielo-tierra, derecha-izquierda, luz-tinieblas, etc.– actúan sobre diferentes niveles del pensamiento y de la tipología artística, impregnando todo de

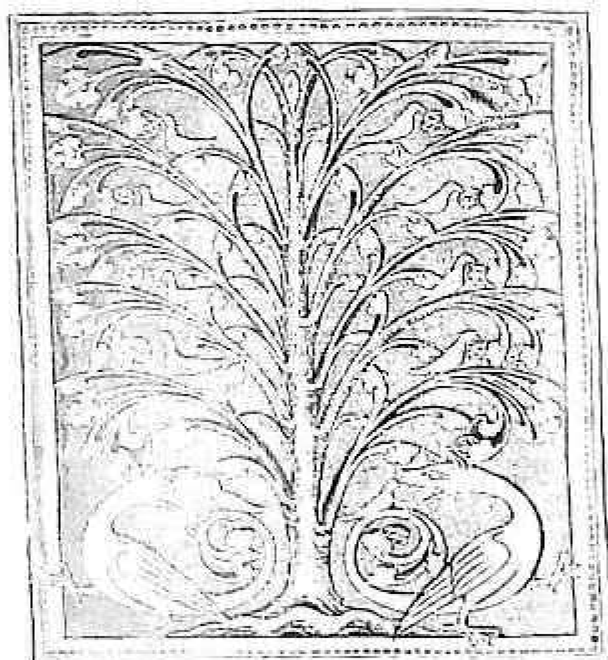


Figura 10. Inglaterra, *Bestiario Ashmole*, el Árbol Peridexion, miniatura sobre pergamino, principios del siglo XIII.

nociones y de imágenes cosmológicas y de fenómenos naturales. La división de los animales en el Antiguo (puros e impuros) y en el Nuevo Testamento (Cristo que separa los machos cabríos de las ovejas) subraya la entonación moral en la estructura esencial binaria del universo, reflejando dos polos del estado psicológico del hombre medieval dividido entre el miedo y la esperanza.

Dos reinos de la naturaleza –el animal y el vegetal– se encuentran en una constante interacción que incluye momentos de lucha y de oposición pero también de compenetración y de fusión recíproca. El tema del árbol y de los animales se traduce tanto en la simbólica enemistad entre el Árbol Peridexion y los dragones –tradicional imagen de la oposición del Árbol de la Vida, identificado con la cruz del Salvador, y del mal del diablo– como en la también simbólica unión del Árbol Peridexion con las palomas que pueblan sus ramas, protegidas por la sombra de su follaje. En la interpretación de los bestiarios de los siglos XII y XIII, las palomas simbolizan al Espíritu Santo, mientras que la sombra del follaje del Árbol que aleja al diablo-dragón representa a Cristo (fig. 10)[8].

El mundo animal está particularmente afectado por la polisemia de las interpretaciones de muchas de sus imágenes, que se remonta a las nociones antiquísimas de la naturaleza como campo de batalla de la lucha de las fuerzas del bien y del mal. La duplicidad de toda criatura, la presencia del bien también en la criatura más maléfica, garantiza la polivalencia de su interpretación simbólica cuyos ejemplos más recurrentes son el león (imagen de Cristo, por una parte, y del poder terrenal por el que camina Cristo, por otra) y la serpiente (expresión del mal, por un lado, e imagen de la sabiduría, por otro).

[8] X. Muratova y D. Poirion, *Le Bestiaire medieval*, París, 1988, p. 144.

El variado, fantástico mundo de las formas zoológicas representado en el arte medieval se remonta a antiquísimas tradiciones artísticas y refleja toda la riqueza de las representaciones zoomórficas de la Antigüedad y de las civilizaciones del antiguo Oriente. Expresión viviente de las fuerzas de la naturaleza, de su complejo e indisoluble vínculo con el hombre, estas representaciones pueden ser tanto loadas como denigradas por los exégetas cristianos. Sin embargo, la tradición cristiana, aun apreciando la lucha emprendida por el hombre contra las fuerzas del mal, simbolizadas por los dragones y los monstruos (imágenes de san Jorge que aterroriza al dragón, de Sansón que lucha contra el león), se inclina a exaltar en la misma medida las historias conmovedoras de amistad y de amor entre el hombre y el animal: el lobo fiel sigue los funerales de san Edmundo, el león herido pide ayuda a san Jerónimo, san Francisco predica a los pájaros, el perro descubre al asesino de su dueño. La cuestión retórica de san Bernardo, que desaprueba la representación de monstruos y animales en las iglesias monásticas[9], y la estética ascética de los cistercienses se contraponen a la cluniacense, que desarrolla la idea de la magnificencia de la Creación a través de la representación didáctica de sus imágenes.

En relación con el pensamiento cristiano que ve en todo hombre un discípulo eterno que sigue las lecciones de su maestro para progresar en el estudio de la Sabiduría divina, el mundo de la naturaleza se percibe como el repertorio de los instrumentos didácticos. El conocimiento de la realidad sensible es necesario para reflexionar sobre Cristo, y no sobre Aristóteles, como afirma Alejando Neckam a finales del siglo XII. La contemplación de la naturaleza y de sus imágenes que, además de impresionar y conmover, enseñan constituye una lección de la moral cristiana; el comportamiento humano se percibe en analogía con el comportamiento de los animales.

El *Fisiólogo*, obra místico-didáctica del periodo paleocristiano, fue muy apreciado en la Edad Media por sus comparaciones moralizantes entre los animales y Cristo, o bien con el diablo, el pecador o el hombre virtuoso. Así, el unicornio, el pelícano, el fénix, simbolizan a Cristo; la hiena, la zorra, el lobo, la ballena representan al diablo; las sirenas son las imágenes de las tentaciones sensuales en este mundo y, en fin, el áspid, que se tapa la oreja con la cola, es el pecador que no quiere oír la palabra de Cristo. A lo largo del siglo XII, el texto del *Fisiólogo* se enriquece no sólo de nuevas interpretaciones religiosas y de pasajes moralizadores tomados prestados del *Esamerone* de Ambrosio, sino también de importantes extractos de la obra enciclopédica de Isidoro de Sevilla y de la obra antigua de Solino sobre las maravillas del mundo, transformándose así en bestiario, obra de función múltiple y polivalente que incumbe a toda la variedad de las criaturas y, a menudo, está ricamente ilustrada. Además de ser repertorios de ejemplos para la enseñanza moral y religiosa, los bestiarios incluían también animales fantásticos; la introducción del texto del Génesis sobre la Creación al inicio de algunos de estos códices muestra, claramente, la intención de los compiladores del siglo XII de crear un auténtico panegírico al Creador y a su obra. La descripción de animales reales y fantásticos, que se remonta a diversas fuentes antiguas, su interpretación simbólica y alegórica, sus colores brillantes e intensos están dirigidos a la glorificación del Creador. El significado alegórico y didáctico de las imágenes de la naturaleza incluidas las fantásticas, como las sirenas, también se

[9] *PL*, vol. CLXXXII, coll. 914-915.

destaca y desarrolla en las grandes obras doctas, como el *Hortus Deliciarum* de Herrada de Hohenburg.

Maravillas de la naturaleza. Lo docto y lo popular: la naturaleza en la tradición escrita y en la tradición oral

Las obras enciclopédicas y moralizantes, al igual que los bestiarios miniados, traducen, por lo tanto, el pensamiento del hombre medieval, que ve en la naturaleza un tesoro inagotable de maravillas. Él glorifica la naturaleza como creación divina, imagen de la fecundidad, fuente de la vida y creación de la armonía; los principios del estudio empírico de la naturaleza y la percepción de su belleza sensual confirman el pensamiento de la omnipotencia del arte divino; le indican el camino hacia Dios, le permiten captar las alusiones a la transfiguración moral.

La percepción del milagro de la Creación suscita estupor ante lo creado y lleva a la afirmación de la existencia del riquísimo repertorio de las maravillas de la naturaleza, que se remonta a la Antigüedad clásica y oriental, descrito y representado en los códices y en la decoración escultórica (animales fantásticos, monstruos, pueblos exóticos o *razas* monstruosas). La distinción esencial entre el milagro de la Creación y lo maravilloso, esto es, entre la revelación divina, por una parte, y las formas maravillosas que sumen varios fenómenos de la naturaleza, por otra, no se puede delimitar claramente a la expresión artística, que opera en los dos casos con las formas de la representación de lo visible.

Sin embargo, las interpretaciones doctas de la naturaleza y del mundo que se reflejan en la expresión artística no agotan toda la riqueza y la complejidad de la imagen de la naturaleza que se presenta en el arte medieval. La creencia en las manifestaciones de lo maravilloso y lo encantado, que caracteriza a la sensibilidad medieval, penetra hasta en la más profunda religiosidad cotidiana. En los diferentes niveles de la cultura medieval se desarrolla la sensibilidad por todo aquello que es imaginario, maravilloso, sin hacer distinción entre lo fantástico y lo real, porque todo es posible para el Omnipotente. A partir de la Alta Edad Media, apoyándose en diversas fuentes clásicas, orientales y nórdicas, se reafirman diferentes tradiciones de las maravillas de la naturaleza, difundidas en Occidente a través de el *Liber mostrorum*, las *Maravillas de Oriente*, la *Carta de Alejandro* y el *Libro del Preste Juan;* algunos manuscritos de estas obras presentan riquísimos ciclos ilustrativos, que también ellos se remontan a fuentes diversas. En ellos se contienen, indudablemente, elementos de la tradición oral, de la que se tienen poquísimas informaciones y de la cual forma parte tanto la tradición aristocrática profana como la cultura popular, que banalizó los elementos de culturas aristocráticas de origen clásico y anticlásico. El contacto entre la cultura escrita y la cultura oral se efectúa también en los relatos maravillosos; en las fábulas y enigmas (Adelmo), en las obras épicas mitológicas y heroicas, en la novela profana caballeresca y en los relatos de viajes y de historias fantásticas de derivación folclorista, como las obras de Gervasio de Tilbury, de Walter Map o de Giraldo de Gales, obras que confirman, una vez más, la importancia del ámbito anglosajón e insular en la afirmación del interés particular por la naturaleza y sus enigmas y maravillas. Al desarrollo de la sensibilidad por la belleza de la naturaleza y el encanto de sus imágenes contribuye mucho

la poesía lírica y cortés de la Edad Media, inspirada por las diversas tradiciones poéticas de la Antigüedad, desde Sedulio Escoto y Marbodo de Rennes a la recopilación poética de los *Carmina Burana* en el siglo XIII, y a Francesco Petrarca. Precisamente, en una muestra de los *Carmina Burana* (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 46660, f. 64v) se encuentra una de las primeras imágenes de la naturaleza primaveral realizada con la técnica del dibujo pintado. Está concebida como paisaje independiente en el sentido moderno, pero realizado sobre la base de la estilización ornamental de la tradición medieval.

La instrumentalización ideológica de las imágenes de la naturaleza

Como en el mundo Antiguo, en la Edad Media las imágenes de la naturaleza pertenecen a las importantísimas *insignia* del poder y se usan con objetivos ideológicos. El célebre manto estrellado del emperador Enrique II (Bamberg, Diözesanmuseum), realizado alrededor de 1020, en el que las constelaciones están bordadas con hilos de oro, es una de las obras más extraordinarias de teología política, que alude al carácter cósmico, universal, del poder imperial. La descripción de la habitación de la condesa Adele de Blois en la epístola poética de Baudri de Bourgueil, que ofrece una imagen detallada del programa cosmológico en su decoración[10], puede revelar tanto las ambiciones políticas de la hija de Guillermo el Conquistador como el deseo del poeta de glorificar dignamente a su protectora, en la mejor tradición de la *ekfrasis* romana.

La exuberancia y la opulencia de las imágenes de la naturaleza se asocian, según la tradición romana, a la riqueza y al prestigio del propietario del lugar, tanto si está descrito por el poeta carolingio Sedulio Escoto como si está representado en los paisajes del calendario en las *Très riches Heures* de Jean de Berry. Las imágenes de la naturaleza tienen al final de la Edad Media, como en el mundo antiguo, una connotación social, porque manifiestan el bienestar de su propietario y, al mismo tiempo, aluden a los placeres celestiales.

Desde el momento en que las jerarquías terrenales son reflejo de la celestial, el orden mismo del cosmos encuentra una analogía en la disciplina eclesiástica, por lo cual el edificio de la iglesia y la Iglesia como cuerpo eclesiástico constituyen la imagen y el modelo del cosmos.

Muchas imágenes de la naturaleza y del cosmos, al igual que las de la relación del hombre con la naturaleza, representan la posición del hombre en la jerarquía social. Así, las imágenes de caza, que pueden tener diferentes significados simbólicos, se remontan a la tradición aristocrática romana y sirven a la decoración de palacios reales (fig. 11), relacionándose en los calendarios de los manuscritos lujosos tanto con el mes de mayo como con los meses otoñales. Los manuscritos miniados dedicados a la caza (el primero de todos la obra miniada para Federico II, *De arte venandi cum avibus*) constituyen el otro lado de esta tradición aristocrática. El león y el águila, símbolos antiguos del poder y de la dignidad social, conservan toda su entonación ideológica y entran en el proceso de formación de la heráldica medieval.

---

[10] Baudri de Bourgueil, *Les Oeuvres poétiques*, ed. P. Abrahams, París, 1926, cap. CXCVI, pp. 19ss.

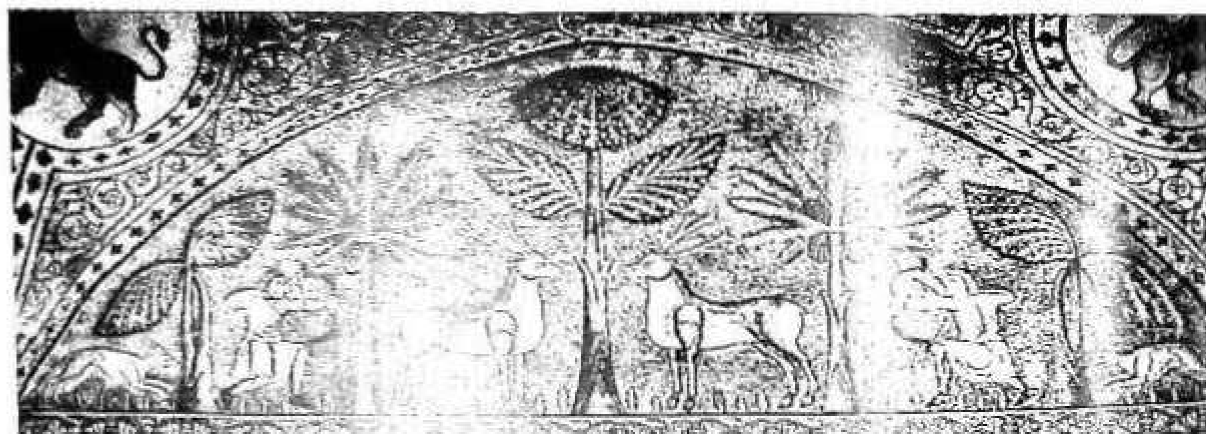


Figura 11. Palermo, Palacio de los Normandos, sala llamada de Roger II, escena de caza del ciervo, mosaico, mediados del siglo XII.

La tradición antigua de la épica animal y de la fabulística latina conocen un riquísimo desarrollo en la literatura y en el arte medieval, en las fábulas y en los relatos que parodian la vida del hombre y culminan en la creación del *Roman de Renart*, acompañado por originales ciclos de ilustraciones a partir del siglo XIII.

Además, las imágenes de la naturaleza, recogidas en otras culturas y transmitidas en el arte medieval, pueden expresar no sólo los sueños sociales sino también las nostalgias históricas. Así, la flora clasicista de los capiteles y de los detalles arquitectónicos en la arquitectura del siglo XII se encuentra entre los símbolos más relevantes de la ideología de la *renovatio* antigua y paleocristiana.

Imitatio naturae: el problema de la representación naturalista y de la observación de la naturaleza. Modelos y memoria

El *Weltanschauung*, basado en la idea del reflejo en el mundo visible de los símbolos del mundo invisible, el de Dios; la concepción neoplatónica del mundo, desarrollada en las obras de Pseudo-Dionisio Aeropagita y transmitida en el Occidente latino; el pensamiento según el cual la contemplación del mundo circunstante lleva a la contemplación del mundo divino; todo ello determina tanto la actitud particular hacia la naturaleza como la especificidad de la actitud hacia la representación naturalista. El hombre occidental, heredero de la tradición latina, didáctica y verista, que concibe el arte como «realidad ficticia», sigue usando las nociones antiguas atribuyéndoles un significado diferente. En el ámbito de la concepción medieval del mundo se elabora el concepto particular de la *imitatio naturae*; los *clichés* antiguos y la tradición del verismo y del ilusionismo del arte antiguo se replantean, se reelaboran en clave metafísica; en efecto, la noción de la *imitatio naturae* se concibe no en el sentido directo de la elaboración de la imagen mimética, sino en el sentido de la continuación en la obra del hombre de la obra de la naturaleza que, a su vez, imita la obra de Dios. Incluso permaneciendo intactos en la expresión escrita, literaria, los *clichés* de nociones antiguas adquieren un significado dife-

rente. Así, los autores medievales, hablando de la verosimilitud de imágenes de naturaleza representadas en el arte, usan esta noción como un cliché retórico y una figura literaria del discurso, pero no como descripción de una representación naturalista. Uno de los ejemplos más elocuentes de tal aproximación a la descripción y a la comprensión de la obra de arte se encuentra en el *Ruodlieb*, poema germánico del siglo XI, que contiene una descripción del tesoro precioso ofrecido por el rey al héroe por su fiel servicio. Entre estos regalos se encuentra una hebilla decorada con las imágenes de pájaros que parecen vivos y dispuestos a volar, descripción que se remonta a los estereotipos sacados de la literatura clásica. Sin embargo, es probable que se trate de la descripción del tesoro realmente existente, de la llamada *parure* otoniana de la emperatriz Gisela y, por consiguiente, de una hebilla de oro decorada con esmaltes y piedras preciosas que representa una magnífica imagen estilizada y esquemática del águila (Maguncia, Mittelrheinisches Landesmuseum), en la que la tradición iconográfica antigua fue reelaborada en la época de la migración de los pueblos. La imagen se distingue por su carácter de abstracción esquemática.

Es verdad que la noción medieval de la *imitatio naturae* hace hincapié no sólo en la capacidad del artista de reproducir con veracidad las obras de la naturaleza, sino en su capacidad de continuar el trabajo creando nuevos objetos a partir de los materiales dados por la naturaleza misma, en conformidad con las leyes del universo. Este concepto es coherente con el método creativo del artista medieval, que trabaja a partir de modelos. Con el tiempo, la noción de la *imitatio naturae* en la creación artística se enriquece con nuevos matices. Por un lado, conserva el concepto neoplatónico del arte como encarnación de una idea en las formas percibidas por los sentidos; por otro, nunca se abandona completamente la concepción del arte como «realidad ficticia», «engaño», «falsa sabiduría». La fantasía creativa del artista medieval se dirige esencialmente a la interpretación del modelo escogido, en el cual se inspiraba para crear la propia variante, mirando el mundo circunstante a través del prisma del modelo simbólico.

Aun recomponiendo las formas del mundo visible liberadas de los vínculos físicos y materiales, el lenguaje artístico medieval no huye completamente de la representación naturalista. El valor de la verosimilitud en conexión con la representación naturalista no desaparece del todo; reaparece a lo largo de la Edad Media no sólo en relación con la investigación retratista (ejemplo admirable es el retrato de Nicolás III en los frescos del Sancta Sanctórum), sino también en obras raras de la Alta Edad Media, como la singularísima *Chueca* lombarda rodeada de sus polluelos del tesoro de la catedral de Monza; su probable significado alegórico no anula su extraordinaria carga ilusionista, legado de la pericia técnica tardoantigua.

El elemento naturalista sigue teniendo gran importancia en los relicarios durante toda la época medieval; al igual que el concepto de verosimilitud del icono a la imagen del santo mismo en el mundo cristiano oriental, así en Occidente la verosimilitud de la representación en orfebrería de la reliquia de un santo es un testimonio de su identidad y autenticidad, argumentación a favor de su veneración y de su culto. La búsqueda de verosimilitud se refleja tanto en los bustos-relicarios como en los relicarios de los pies y de los brazos de los santos. Uno de los relicarios más extraordinarios en este sentido es el del pie de santa Andrea, de finales del siglo X (Treveris, Domschatz), que impresiona

por su elegante verismo (aunque este se deba, probablemente, al uso de un fragmento tardoantiguo), demostrando así que el hombre de la Alta Edad Media estaba lejos de negar el valor del parecido y no ignoraba en absoluto el criterio.

La aproximación naturalista a la figuración, que forma parte de los complejos programas metafísicos, dogmáticos y alegórico-didácticos, progresa en el transcurso de la Edad Media en conexión con la reflexión del valor de lo que es único, particular, irrepetible en el ámbito de cada grupo de fenómenos. Hemos visto que el valor de la expresión plástica, concebida como manifestación de lo espiritual, elaborada en la teología de la imagen en el ámbito bizantino de la época paleocristiana y que se refleja en el refinado ilusionismo de los primeros iconos del Cristo y de la Virgen, empieza a ser especialmente apreciada en Occidente a partir del siglo [illegible] y sus medios vuelven a ser usados para la espiritualización de la imagen de acuerdo con los renovados cánones de la belleza espiritual.

El camino más que milenario entre escenografías bucólicas y jardines pintados como trampantojos del mundo antiguo y en las imágenes de la naturaleza en el arte de la Edad Media tardía, en los frescos, en los tapices floridos o en los paisajes extraordinarios en los manuscritos miniados, atraviesa diferentes etapas de la valorización simbólica de la naturaleza. En el transcurso de este camino, a pesar de la ruptura con la concepción del mundo pagano y la modificación de los símbolos de la cultura antigua en el seno de la cultura nueva, se encuentran múltiples representaciones que aseguran y reflejan la permanencia latente del naturalismo antiguo y la admiración del hombre ante el encanto de la naturaleza, de sus bellezas y de sus maravillas.

Entre los modelos para la representación naturalista de cada una de las imágenes de la naturaleza, se pueden mencionar los códices miniados de argumento zoológico, botánico y médico de la Antigüedad tardía (incluso si los ciclos de imágenes que acompañan a estos códices siguen más bien tradiciones separadas e independientes una de otra, su contaminación recíproca como también su influencia en los otros medios artísticos permanecen bastante limitadas), pero, ante todo, los mosaicos del pavimento de la Antigüedad tardía que tienen abundantes representaciones animalistas, como los de la catedral de Aquileya, del siglo IV, o los de Piazza Armerina, también del siglo IV, y numerosos otros ejemplos hallados en las provincias romanas del Próximo y Medio Oriente: en Cartago y Susa en Túnez, en Tiro y Sidón en Líbano, en Tripolitania en Libia, en Apamea en Siria, en Sestoris y Tiberíades en Israel, en el monte Nebo y en Gerasa en Jordania. Diferentes imágenes de los bestiarios medievales, por ejemplo, están basadas precisamente en los modelos que se remontan a los mosaicos del pavimento de la tarda Antigüedad, como demuestran las representaciones de los peces y del mundo marino en estos manuscritos.

Es sabido que los grandes artistas del Renacimiento italiano del siglo XV, al proclamar el método de trabajo basado en la observación directa de la naturaleza, se definían a sí mismos hijos de la naturaleza y reprochaban a los artistas medievales su método de trabajo según los modelos[11]. Sin embargo, es interesante observar que el método artístico basado en la imitación de un ejemplo se modifica y se transforma con el tiempo, sobre todo en el arte medieval de Occidente. Por un lado, el modelo conserva durante toda la Edad Media, además del valor artístico, intelectual y conceptual, también un significado

---

[11] Leonardo da Vinci, *Codex Atlanticus*, f. 199v.

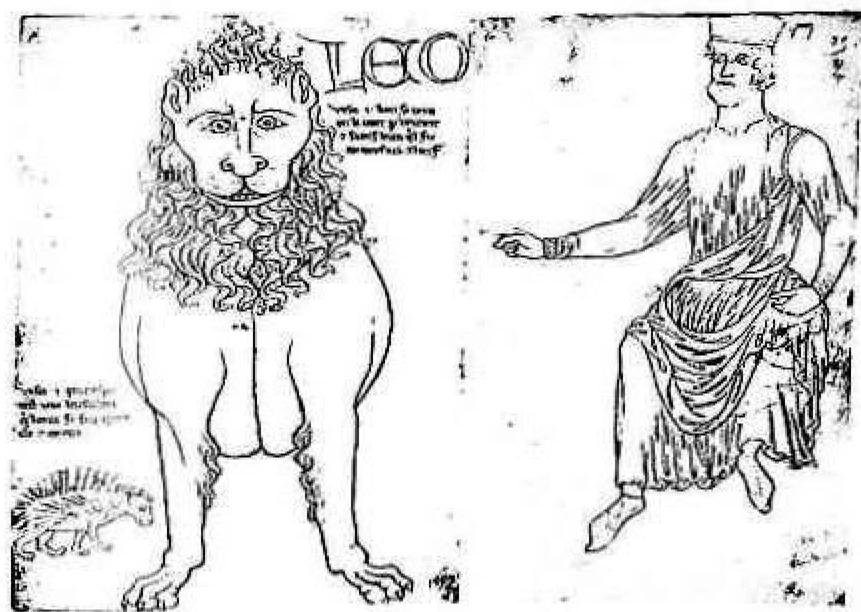


Figura 12. Villard de Honnecourt, *Cuaderno de dibujos*, león, puercoespín y figura de hombre sentado, dibujo a pluma sobre pergamino, *ca.* 1230.

social, el del prestigio, y se presenta como uno de los medios más importantes del simbolismo social; por otro, la actitud en relación con el ejemplo que hay que imitar evoluciona, sobre todo en lugares especiales y en los particulares grupos y secuencias de obras de arte, hacia una interpretación cada vez más libre y variada del modelo. El arte de la decoración del libro sagrado en el ámbito irlandés y anglosajón del siglo IX, o el arte de la decoración escultórica en el oeste de la Francia del siglo XII, impresiona por el carácter imparable de la fantasía artística, que genera siempre nuevas variaciones de los motivos entre sus vecinos, y por el efecto caleidoscópico del desarrollo de formas análogas. A partir del siglo XIII, en relación con el pensamiento que otorga cada vez más valor a la belleza del mundo visible, se observa el fenómeno de la transformación del modelo, que refleja la nueva apertura hacia la observación de la naturaleza y asimila progresivamente los elementos de la representación del natural. Una de las etapas más importantes de este proceso se halla en el *Libre de portraiture* de Villard de Honnecourt (París, Bibliothèque nationale de Francia, ms. fr. 19093; fig. 12), que se remonta a los años treinta del Duecento. Se trata de la famosa imagen del león (f. 24*v*), «contrefais al vif», como dice el autor, copiada de la realidad; a pesar de ello, el grado de estilización de esta imagen no permite sospechar la experiencia de la observación directa del animal vivo. Es más, se puede plantear la cuestión de si Villard no había podido, más bien, representar «del natural» una estatua del león estilóforo, típica del arte románico, vista durante sus viajes. La imagen del puercoespín que acompaña al león, dos animales unidos tradicionalmente en los folios de los manuscritos del *Liber Floridus*, acentúa todavía más el carácter tradicional del modelo, a pesar del deseo de Villard de Honnecourt de apoyarse en la observación directa de la naturaleza.

Otro ejemplo interesante de la transformación del modelo artístico medieval y de la transición, desde el uso de un modelo preexistente a la observación de la naturaleza, es el

Pepys Book (Cambridge, Magdalen College, Pepysian Library, ms. 1916), libro inglés de modelos de finales del siglo XIV, que contiene numerosos dibujos de personajes, animales y pájaros. Si las figuras humanas y las *silhouettes* de animales, con todo el naturalismo de la representación, se inspiran en obras artísticas precedentes, las imágenes de pájaros se basan en gran parte en el trabajo del natural. Algunos folios (f. 11v) recogen las imágenes de pájaros representados de manera naturalista de tal modo que parecen basadas en la observación directa de la naturaleza, junto con las imágenes fantásticas (la sirena) o estilizadas (el murciélago) que se remontan a los bestiarios o a libros de modelos. Un importante papel en la revalorización de la observación del mundo circunstante se debe al arte italiano del Duecento. La observación de la naturaleza se pone definitivamente de moda en todos los sitios en Europa en el ámbito de los *ateliers* artísticos del siglo XIV, y también las imágenes que se remontan a los libros de modelos, y no basadas en la observación de la naturaleza, están tratadas en modo naturalista. Este naturalismo poético del gótico internacional del final de la Edad Media que reúne, según la expresión de Erwin Panofsky, «lo infinitamente minúsculo y lo infinitamente grandioso»[12], refleja, como hemos visto, una visión universal del «teatro de la naturaleza», concebido siempre como «polifonía de los símbolos»[13].

Al lado de los libros y las recopilaciones de modelos, la práctica del artista medieval se basaba en la memoria, concebida ya en la Edad Media como componente importantísimo del proceso creativo. San Anselmo, en relación con la doctrina de la creación *ex nihilo*, profundiza en la comparación agustiniana entre la obra humana y la de Dios, evidenciando la importancia de la memoria en la creación artística. En efecto, si en el crear Dios no necesita un modelo, el hombre, «si bien puede representar en pintura un animal que nunca ha existido, no es capaz de hacerlo si no ha reunido varios elementos de aquello que ya ha visto y que ha debido reconstituir gracias a su memoria»[14]. La memoria adquiere un valor completamente singular en el ámbito del método creativo del artista medieval, método que desde hacía siglos no presuponía la práctica del trabajo del natural. El riquísimo «depósito de los datos» de la memoria del artista medieval debía probablemente de incluir un conjunto complejo de modelos, de ejemplos artísticos ya vistos y asimilados, de asociaciones e impresiones suscitadas por los usos y las tradiciones artísticas a las que él estaba habituado; un conjunto este que él usaba, basándose en diversos procedimientos nemotécnicos, para reforzar la expresión emotiva de la representación artística. El artista hace uso de imágenes que conmueven la fantasía del espectador y se fijan en su memoria, facilitando y solicitando una vasta gama de impresiones y de reflexiones. Da vida a una extraordinaria vivacidad de imágenes y de formas basada en la refundición creativa de los datos de la tradición artística. Como atestigua el tratado de Teófilo *De diversis artibus*, de principios del siglo XII, la conciencia de la unión entre acti-

---

[12] E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, p. 3 [ed. cast.: *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 2013].

[13] J. Huizinga, *Le Déclin du Moyen Âge*, París, 1961, p. 251 [ed. cast.: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 2001].

[14] Anselmo de Aosta, *Monologion*, libro XI.

vidad artística y Dios[15] lleva al artista a la búsqueda de diferentes medios de la perfección artística. Sin embargo, en el siglo XIII, en la belleza de la obra de arte se empieza a distinguir entre el resultado de la observación de la naturaleza y las representaciones fantásticas, fruto de la imaginación del artista[16], ambas igualmente apreciadas y admiradas.

Conclusiones

La historia de la representación artística de la naturaleza y de la concepción de sus formas, figuras e imágenes se elabora y se define en el contexto espiritual particular que caracteriza al espacio mental de la época medieval. Los diferentes conceptos y criterios antiguos, ante todo el de la *imitatio naturae*, retomados en el pensamiento y en la práctica artística medieval, cambian su significado y su sustancia.

El tema de la naturaleza y de sus imágenes en la cultura artística de la Edad Media se presenta en dos aspectos esenciales: el de la iconografía de la naturaleza y el de la representación derivada de la observación empírica de la naturaleza, de su conocimiento y de la reconstrucción convencional de sus elementos. Este tema va unido, por una parte, a la mentalidad medieval y al sistema de conceptos sobre el orden del mundo y su historia y, por la otra, a la historia de los conocimientos medievales de la naturaleza y el mundo, con el desarrollo de las ciencias naturales de la Edad Media y con las estructuras particulares del pensamiento científico medieval. Hemos visto, sin embargo, que la historia de la representación de la naturaleza en la Edad Media no se agota en un camino que va directamente desde la abstracción convencional al naturalismo poético, sino que constituye un fenómeno infinitamente más rico y complejo.

La percepción simbólica de la naturaleza –la representación de la cual se entiende no como imagen directa del mundo circunstante sino como imagen indirecta del mundo divino y, por esta razón, mucho más importante que la representación del paisaje en el arte antiguo o moderno (en este sentido la imagen de la naturaleza en la Edad Media es la del antipaisaje)– determina el hecho de que el arte medieval ofrezca poquísimos ejemplos del paisaje en el sentido antiguo y moderno. La naturaleza y sus imágenes forman parte del sistema de los signos sagrados y de los símbolos, que permiten a la religión cristiana expresar su contenido «inexpresable» y el simbolismo de la fidelidad del hombre y de la naturaleza al Creador. Profundamente unidos al concepto medieval de imagen, el ver y el percibir la naturaleza en el ámbito de la civilización medieval, los contactos directos e indirectos con el mundo físico circunstante, y la interpretación de estos actos en la expresión artística, son fenómenos de gran complejidad que se desarrollan en diferentes niveles semánticos.

Así, el lado especulativo de la percepción de la naturaleza, de la asimilación de sus imágenes y la consiguiente estilización artística de estas son precisamente los medios a través de los cuales se expresa la admiración profunda del hombre de aquel tiempo ante

---

[15] Teófilo, *De Diversis Artibus*, ed. C. R. Dodwell, Londres, 1961, p. 63.

[16] Bonaventura da Bagnorea, *Commentarius in primum librum sententiarum Petri Lombardi*, d.31, p.2, a.I, q.2,3, en *id.*, *Opera omnia*, vol. I, Florencia, 1891.

la belleza y la perfección de la naturaleza. En el arte de la Edad Media hay numerosas imágenes que revelan esta emoción por la cual el criterio de verosimilitud directa y concreta no es esencial a la representación. Entre las imágenes del calendario sobre la arquivolta exterior del tímpano de la catedral de San Lázaro en Autun, del siglo XII, hay una representación totalmente singular del mes de mayo que alude a la «tregua de mayo»: un caballero está de pie al lado de su caballo; ha dejado su espada y escudo detrás de él; ante el panorama de la naturaleza exuberante, apoya la cabeza sobre el mentón y está representado como si estuviera absorto en la admiración de la naturaleza. Esta imagen encontrará numerosísimos ecos en el arte profano del final de la Edad Media, en los grandes tapices flamencos y borgoñones. Las representaciones del hombre, que canta en el bosque lleno de pájaros y de flores, recordarán nuevamente a su prototipo antiguo, Orfeo, quien encanta a los pájaros y a los animales. Se insistirá de nuevo en el sueño del hombre: establecer una relación idílica con la naturaleza.

14

Comunicar con las figuras

Gherardo Ortalli

Federico II, el augustal y las armas de la propaganda

En 1231 la aparición del augustal, la moneda de oro acuñada por deseo del emperador Federico II de Suevia en las cecas de Brindisi y de Mesina, marcaba una novedad clamorosa. Hacía siglos que el Occidente europeo no conocía una monetización áurea de una calidad y un nivel de ese tipo. Desde los años de la reforma monetaria promovida por Carlomagno, la plata era el único metal precioso que se acuñaba, y para esa cantidad de oro todavía indispensable para los grandes intercambios, que a duras penas conseguían subsistir, se debían servir casi únicamente de los sólidos y dinares acuñados en las áreas económicamente desarrolladas de la época, o sea, la bizantina y la islámica. El uso de las monedas áureas había quedado limitado a los lindes de Occidente: en la Italia del sur, en Sicilia, en la península Ibérica, zonas que hay que considerar, con mucho, periferias del mundo islámico más que de la Europa cristiana. Ahora, la nueva moneda se presentaba como producto y síntoma de la reactivación general que estaba dando un vuelco a los equilibrios tradicionales y llevaba a Europa de una posición de retaguardia a un papel primordial en el escenario internacional.

Las novedades iban más allá de los acontecimientos específicos de la historia monetaria y las consecuencias ideológicas de la iniciativa no eran menos importantes. Ya el nombre *augustal* evocaba la soberanía absoluta de tradición romana, pero lo que a nosotros nos interesa especialmente es la imagen que (con el águila imperial representada en el reverso de la moneda con la inscripción *Fridericus*) se encontraba en el anverso: el busto imperial drapeado y laureado. De esta manera, la cara de Federico se daba a conocer en la forma más prestigiosa posible en un Occidente europeo acostumbrado, desde siglos, a monedas en las que normalmente casi sólo se encontraba –junto a alguna sigla, inscripción o monograma incomprensible a lo más– la cruz o un templo. Incluso donde se encontraban bustos de soberanos, eran normalmente imágenes esbozadas, privadas de caracteres individuales.

Ahora con la aparición de la cara imperial se pasaba página, y el alto valor económico de la moneda acentuaba el significado político ya declarado explícitamente por la imagen.



Figura 1. Bamberg, catedral de San Pedro y San Jorge. *El Caballero de Bamberg* (supuesto retrato del emperador Federico II de Suabia), piedra, *ca.* 1236.

También una moneda de vil metal había tenido la misma función. Roger I y Roger II, predecesores del emperador suabo en el trono del Sur, utilizaron monedas de cobre de gran circulación para difundir su imagen (el primero, a caballo; el segundo, sentado en el trono, pero con muy poco de personal en la figura) en aquellos territorios sicilianos desde hacía poco arrebatados a los árabes[1]. Ahora realmente resultaba más áulica la opción federiciana, que contemplaba grandes horizontes, con la efigie del emperador mostrada a todos los que tuvieran en la mano la preciosa moneda nueva; y que el retrato era mucho más que una irrelevante convención estaba muy claro en la mente del soberano, que lo proclamaba con lucidez en 1248 en el momento de conceder a la ciudad de Tortona el derecho de acuñar la moneda con su nombre y su imagen; una circulación intensiva reforzaría la fidelidad y la devoción de los súbditos[2].

El mensaje lanzado por Federico II con el augustal (y lo mismo debía de valer para los sellos) era muy preciso, totalmente coherente con las señales que se podían leer en los castillos y en las *domus* que se iban edificando y readaptando, y en las obras con las que pretendía dejar su marca. Desde este punto de vista, la Puerta de Capua es ejemplar, auténtico manifiesto del poder imperial, construida entre 1234 y 1239 como protección del puente sobre el Volturno, punto de acceso a la ciudad pero también al reino para quien provenía de la vía Casilina. Lo que permanece de su monumental aparato figurativo, que se combinaba con la grandiosidad de la arquitectura, nos ha llegado incompleto y mutilado y, aun así, atestigua con vigor la referencia a la experiencia clásica, a la recuperación de lo antiguo, entendido aquí como soporte ideológico en términos parecidos a los del augustal. Era el sentido de la autoridad el que debía impresionar a todo el que pasara por aquella puerta, y a ello contribuían –como enseres de la grandiosidad del monumento– la serie de retratos alegóricos pero, sobre todo, la fi-

[1] L. Travaini, *La monetazione nell'Italia normanna*, Roma, 1995, pp. 86-87, 277-283 ss.

[2] J.-L.-A. Huillard-Bréholles (ed.), *Historia diplomatica Friderici Secundi*, vol. VI/2, París, 1861, p. 669.

gura del emperador, togado, sentado en el trono[3]. Y a la misma finalidad debían de estar destinadas las demás estatuas que representaban a Federico; las coincidencias son muchas pero muy poco seguras, dado el modo precario en el que las obras se han conservado. Con ellas salimos decididamente de los confines del reino del Sur, y como «retratos ideales» federicianos se han citado *El Caballero* de la catedral de Bamberg (fig. 1) y el de Magdeburgo, pero también el *Rex Justus* de la catedral de Estrasburgo. También se ha dicho que los intereses naturalistas del ambiente cultural federiciano y su búsqueda de una representación de las cosas fiel a la realidad pueden haber marcado «un paso capital» en la dirección del retrato moderno[4].

Tratando de propaganda imperial, obviamente hay que recordar también la operación puesta en marcha después de la victoria de 1237 en Cortenuova contra los milaneses, con la toma de su *carroccio*, que Federico hizo llevar a Roma, donde, colocado en el Capitolio, fue transformado en monumento a la gloria del poder imperial, provisto de la inscripción elegida por el emperador mismo[5]. Sería muy interesante discutir también el uso que, probablemente, Federico II hizo de las imágenes pintadas, pero el tiempo ha borrado todo lo que podía servirnos de utilidad; por lo demás, la pintura no tenía la resistencia –en la época de la que nos ocupamos– ni el valor del mármol o de la piedra. Por lo que concierne a la proyección hacia un gran público, sustancialmente no nos ha quedado nada significativo, y se ha pensado también en una opción federiciana por la escultura y la arquitectura como medio de transmisión de los propios mensajes políticos, más que para la pintura y el mosaico que, por el contrario, tanto habían apreciado sus predecesores normandos. Sin embargo, algo intentan decirnos tanto los frescos del palacio abacial de San Zeno en Verona, con el homenaje ofrecido al emperador por parte de aquellos que pueden ser interpretados como los pueblos de Oriente, como las imágenes del palacio Finco en Bassano del Grappa, con Federico II que ofrece una rosa a la consorte Isabel de Inglaterra[6]. A decir verdad, siguen existiendo dudas sobre su exacta naturaleza, sobre

---

[3] Son muchas las referencias a la Puerta de Capua, pero conviene partir de C. A. Willemsen, *Kaiser Friedrichs II. Triumphtor zu Capua. Ein Denkmal Hohenstaufischer Kunst in Süditalien*, Wiesbaden, 1953.

[4] Así E. Castelnuovo, «Il volto di Federico», en M. S. Calò Mariani y R. Cassano (eds.), *Federico II. Immagine e potere*, catálogo de la exposición (Bari, 4 de febrero-17 de abril de 1995), Venecia, 1995, pp. 63-67, en concreto pp. 64-65. En general, entre otros, W. R. Valentiner, *The Bamberg Rider. Studies of Mediaeval German Sculpture*, Los Ángeles, 1956; P. C. Claussen, «Die Erschaffung und Zerstörung des Bildes Friedrichs II. durch die Kunstgeschichte», en K. Kappel, D. Kemper y A. Knaak (eds.), *Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen. Akten des internationalen Kolloquiums im Rheinischen Landesmuseum*, Bonn, 2. bis 4. December, 1994, Munich-Berlín, 1996, pp. 195-209. A modo de síntesis, A. Cadei, *sub voce* «Federico II», en *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VI, Roma, 1995, pp. 104-132, en concreto pp. 123-124.

[5] Para los versos mencionados por diversos cronistas, cfr. Huillard-Bréholles (ed.), *Historia diplomatica*, cit., vol. V/1, París, 1857, p. 163; H. Zug Tucci, «Il carroccio nella vita comunale italiana», *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* LXV (1985), pp. 1-104, en concreto p. 102. *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*, catálogo de la exposición (Roma, 22 de diciembre de 1995-30 de abril de 1996), Roma, 1995, pp. 336-337, ficha X.1.

[6] M. E. Avagnina, «L'incontro con la Marca e con Ezzelino. L'eco dell'imperatore: due cicli pittorici federiciani nel territorio della Marca veronese e trevigiana», en C. Bertelli y G. Marcadella (eds.), *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, catálogo de la exposición (Bassano del Grappa, 16 de septiembre de 2001-6 de enero de 2002), vol. 1, Milán, 2001, pp. 147-155. En cuanto a las dudas sobre la existencia de una

la fecha (fijada en 1238-1239) y sobre la relación misma con Federico II, dudas que me parecen, quizá, más fundadas para las pinturas del palacio Finco. En cualquier caso, el carácter de las dos obras es muy diferente. Si la primera, situada en una sede de gran oficialidad eclesiástica, proclama con todas las letras el papel universal del emperador, la segunda, en un contexto domésticamente privado, nos lleva a la refinada civilización cortés. Sigue la duda de saber en qué registros se movió la voluntad imperial de llegar a públicos más amplios a través de imágenes situadas en lugares abiertos, muy frecuentados (y no es muy imprudente afirmar que los ambientes imperiales no renunciaron a esas imágenes).

Está claro que, para que los mensajes funcionen, no es suficiente con que alguien los lance. Es aún más necesario que alguien los reciba. Por lo tanto, las iniciativas de Federico II presuponían, por un lado, un público capaz de decodificarlos y, por otro, merecedor de ser tenido en cuenta. Precisamente la presencia de un público de ese tipo nos sitúa ante situaciones cuyo interés va mucho más allá de la importancia misma de un nuevo cuño monetario, o de una monumental puerta de entrada a la ciudad, o de imágenes transmitidas de varias formas posibles. De lo que se trata es de entender la novedad. El augustal, las estatuas del emperador o el *carroccio*, botín de guerra transformado en monumento, eran señales de un mundo que había cambiado completamente en relación con los siglos de la Alta y la Plena Edad Media. Mucho había cambiado. La imagen tiene sentido sólo si hay alguien que la lea y la escuche, pero ahora la escucha era diferente. Habían cambiado los esquemas comunicativos, el público, los canales de transmisión y la calidad de las informaciones que la figura podía divulgar.

Algo fue cambiando en relación con el pasado y, en el siglo XIII, en los años de Federico II, ese algo había alcanzado su plena madurez. Hay dos aspectos que me parecen de gran relevancia: el poderoso crecimiento de un sistema icónico laico y, a la vez, el nacimiento de lo que podríamos llamar ya opinión pública. En estas nuevas condiciones, el coloquio entre el comitente de las imágenes y su destinatario se producía con modalidades y funciones en parte nuevas y no usuales.

La propaganda de la Iglesia

La novedad representada por el augustal y, más aun, como veremos, por la política de la imagen puesta en marcha por los *comuni* italianos llevaba aire fresco a situaciones figurativas de viejísima tradición, en las que el lugar absolutamente central había sido el de las instituciones eclesiásticas. Las necesidades de la Iglesia y de la fe frente a una sociedad en gran parte analfabeta habían impuesto una acción informativa y de catequesis figurada, además de verbal, en términos proclamados por las máximas autoridades de la jerarquía eclesiástica. Que la pintura fuera escritura y medio de instrucción y guía para los incultos era un concepto en auge, expresado ya claramente en sus términos esenciales por la carta del papa Gregorio Magno al obispo Sereno de Marsella en el año 600, y

auténtica pintura federiciana, cfr. Pace, *Pittura e miniatura sveva da Federico II a Corradino: storia e mito*, in *Federico II e l'Italia*, cit., pp. 103-110.

permanecería siempre como eje, hasta el punto de insertarse sin necesidad de comentarios específicos, a mediados del siglo xii, en el texto fundamental para la canonística: el *Decretum* de Graciano. «In ipsa pictura legunt qui litteras nesciunt»[7]. El viejo tema había resistido de este modo tanto a los modelos anicónicos en competencia de la religión islámica como a la política iconoclasta que el mismo Imperio bizantino, después de haber intentado importarla al Occidente cristiano en el siglo viii, había abandonado en cualquier caso, y no será necesario citar a Tomás de Aquino para comprender que uno se persuade más por la vista que por el oído: «ex visis efficacius quam ex auditis»[8].

No es necesario insistir demasiado en un concepto banal y conocidísimo como es el del apoyo que la figura puede ofrecer a las necesidades de la Iglesia. Es mejor decir que su utilización se va reformulando significativamente en tiempos no lejanos de aquellos en los que situaremos las novedades de la imagen laica. La larga experiencia eclesiástica consentía operaciones precoces y, al mismo tiempo, imponía pasos más comedidos en el marco de una continuidad que intenta evitar saltos demasiado drásticos, pero los cambios que se verán madurar en el ámbito laico en el Duecento respondían a novedades con las que también la Iglesia tenía que ver. El cambio de época madurado a partir de la llamada «recuperación del año Mil», y desde el siglo xi, se había notado en toda su complejidad en la esfera de la comunicación visual. Esa «recuperación» –larga y compleja– marca un antes y un después, un cambio comparable al paso de la civilización tardoantigua a la altomedieval. El Occidente cristiano, aun con tiempos y modos diversos según las diferentes áreas, se «pone a correr» y el sustancial estatismo de los difíciles siglos anteriores al año Mil deja paso a energías antes impensables, construyendo nuevos órdenes a nivel hemisférico. Tanto la religiosidad como las estructuras eclesiásticas que la encuadran deben responder a contingencias imprevistas y a saltos insólitos, mientras que el escaso dinamismo del pasado, con sus formas más bien convencionales (a pesar de épocas como la carolingia), se carga de otras energías, aunque se expresen con toda la controlada cautela del mundo clerical.

En sustancia, me parece que el catecismo empieza a ir junto a una propaganda con pocos precedentes. Los muros de las iglesias no pueden ya limitarse a explicar la vida de Cristo o de los santos, o a enseñar las virtudes cardinales, o a mostrar ángeles, apóstoles o profetas. A la comunicación de un tiempo, simple aunque refinadísima, se unen señales mucho más complejas (e interesantes para nuestras consideraciones) que podemos captar, sobre todo, a partir de los siglos xi y xii, y por las obras escultóricas, mejor conservadas que las pictóricas. En ellas encontramos el signo de nuevas formas de religiosidad sustentadas, sobre todo, en primer lugar, por las congregaciones benedictinas reformadas (cluniacenses, cistercienses, cartujos, valombrosanos...) para las cuales a la contemplación se había unido una combativa lógica de intervención activa, y la misma oración se convertía en un modo para combatir al antiguo enemigo: el mal, el demonio. Son los tiempos de la reforma gregoriana y de querella de las investiduras, de las cruzadas, de las paces y de la treguas de Dios, impuestas si es necesario con las armas, y los reflejos del nuevo clima

[7] Graziano, *Decretum*, C.27, D. III de consecr. («Precisamente en la pintura leen los que conocen la escritura»); cfr. E. Friedberg (ed.), *Corpus iuris canonici*, vol. I, Leipzig, 1879, col. 1.360.

[8] Tomás de Aquino, *In quattuor libros sententiarum*, ds. 9, qu. 1, ar 2b, ra 3.

social y religioso se leen en los paramentos de los edificios eclesiásticos, sobre todo, en los lugares en los que para la Iglesia las razones de antagonismo (como la cercanía del islam o la presencia de herejes) están más próximas y son más urgentes.

Estamos ante un vuelco que se percibe claramente al mirar la actitud diferente que se tiene hacia el judío y su sombrero en punta, y a cómo cambia su papel en la iconografía en el paso entre la Alta y Baja Edad Media, con los cambios que marca el 1096, el año de la primera cruzada. La Sinagoga hecha persona, con los ojos velados por la venda que esconde la verdad, se prepara ahora a traspasar con un cuchillo al cordero místico, y en la fuerza de esa imagen quizá se puede encontrar la fuente de los procesos por profanación de la hostia, página dramática de la persecución antisemita[9]. Pero el adversario no es sólo el judío. El ciclo de esculturas que ilustra el Pórtico Real de Chartres (1145-*ca.* 1155) con la proclamación de la naturaleza humana de Cristo y el valor de la eucaristía y de los sacramentos, se configura como un sermón en defensa de la ortodoxia contra las doctrinas cátaras, y el compromiso antiherético se ratificaba por las esculturas de las puertas del transepto septentrional durante el primer cuarto del siglo XIII[10]. Son los años en los que la predicación había cedido el puesto a las armas y el papa, Inocencio III, lanzaba la cruzada contra los albigenses, empezando en 1209 una guerra que terminó sólo en 1228 con la sangrienta aniquilación de la herejía cátara en el sur de Francia. Y hacia los mismos años en la costa oriental del Adriático, el primado de Croacia, el arzobispo Bernardo, con el programa de imágenes que debían ilustrar la monumental puerta de la catedral de Split, proponía un discurso antiherético de signo análogo, iniciando una secuencia iconográfica en defensa de la ortodoxia que continuaría hasta el panel de piedra situado detrás del altar mayor de la catedral hacia 1240-1250[11].

En una época de energías renovadas, los enemigos se encuentran (y se buscan) en muchas direcciones: el hereje, el judío, pero también el infiel, e igualmente con una proximidad temporal que confirma cómo se nos sitúa en momentos clave para la comunicación icónica, en el no breve pero, en cualquier caso, crítico periodo del que estamos hablando, he aquí que entra decididamente en escena el sarraceno. Por lo demás, son los años de las cruzadas, y estas imágenes se pueden ver sobre todo en las zonas más próximas a los confines con el islam, como en el norte de la península Ibérica, en León, donde la puerta meridional de la iglesia de San Isidoro muestra una simbología explícita de fecha incierta pero que, en cualquier caso, se puede datar en los años del reinado de Alfonso VII (1126-1157), en plena Reconquista. En lados opuestos del Cordero sacrificial, Isaac y Sara están frente a Ismael y Agar. Por lo tanto, la mujer de Abraham, ejemplo y modelo de fe, con el hijo Isaac, obediente y dócil, tenido en anciana edad por un especial «pacto con Dios» y visto como la prefiguración de Cristo, se contraponen a Ismael y a su madre Agar, la esclava egipcia que durante el largo intervalo de la esterilidad de Sara

---

[9] B. Blumenkranz, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966.

[10] A. E. M. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Nueva York, [2]1964, pp. 7-26, 56-78.

[11] V. P. Goss, «Art and Politics in the High Middle Ages: Heresy, Investiture Contest, Crusade», en X. Barral i Altet (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge*, vol. III: *Fabrication et consommation de l'œuvre*, Paris, 1990, pp. 525-545, en concreto pp. 530-531, 535-536.



Figura 2. Santiago de Compostela, catedral de Santiago, tímpano de la portada del transepto sur, Santiago a caballo en la batalla de Clavijo, piedra, *ca.* 1230.

había sido el instrumento necesario para dar descendencia a Abraham y que, a pesar de ello, había tratado con desprecio a su señora hasta el punto de su alejamiento[12]. Lo que las figuras querían comunicar se aclara recordando cómo la Edad Media llamaba agarenos o ismaelitas a los árabes, considerados descendientes de Agar, y creía que Ismael era progenitor de Mahoma. Por falsa etimología se pensaba también que los sarracenos (o sea, más genéricamente los musulmanes) eran descendientes de Sara. Los valores simbólicos debían de ser evidentes para un mundo en el que la doctrina cristiana y el texto bíblico eran base fundamental de la cultura corriente; pero como, en cualquier caso, podían escaparse a quien no conociera el libro del Génesis, para hacer más explícito el mensaje, Agar aparece levantándose el vestido, con la actitud licenciosa atribuida a las mujeres islámicas, e Ismael con el turbante en la cabeza[13].

Son los años en los que en las fachadas y en el interior de las iglesias aparecen con una frecuencia sin precedentes figuras de caballeros armados (fig. 2). Haciendo guardia a la entrada de la catedral de Verona, sobre las jambas, se esculpieron (hacia 1140) nada menos que a Oliviero y a Roldán con su Durandarte, mientras que en Inglaterra, en Fordington, san Jorge (¿o tal vez Santiago?) no atraviesa al dragón, sino a un personaje a quien el escudo redondo delata como infiel, y lo mismo sucede en los frescos del periodo románico de Hardham. En Borgoña, la imagen apocalíptica que en el techo de la cripta de la catedral de Auxerre representa a Cristo caballero sobre una cruz de piedras preciosas con los ángeles también a caballo, se puede fechar probablemente hacia 1100, en apoyo de la primera cruzada de la que el obispo local, Humbaud, fue gran promotor (fig. 3)[14]. Pero el conflicto puede explotar también en el ámbito de la plena ortodoxia y, del mismo modo, el antagonismo entre papado e imperio en la época de la querella de las investiduras se transfiere a los muros pintados, como sucede en la abadía de la Trinidad en Ven-

[12] Génesis 16, 17 y 21.

[13] Goss, *Art and Politics*, cit., pp. 535-536.

[14] L. V. Seidel, «Holy Warriors: The Romanesque Rider and the Fight Against Islam», en T. P. Murphy (ed.), *The Holy War*, Columbus, Ohio, 1976, pp. 37-77; Goss, *Art and Politics*, cit., pp. 538-539; D. Denny, «A Romanesque Fresco en Auxerre Cathedral», *Gesta* XXV, 2 (1985), pp. 197-202.



Figura 3. Auxerre (Borgoña), [illegible]-Etienne, cripta. Cristo caballero en el centro de la cruz rodeado [illegible] a caballo, pintura mural, *ca.* 1100.

dôme, donde la investidura de san Pedro en la cátedra, pintada al fresco en la sala del cabildo, muestra un caso ejemplar de apoyo a las ideas de la reforma gregoriana[15].

Los nuevos tiempos imponen un modo diferente de comunicar y, cuando las necesidades se hacen más acuciantes, las imágenes van muy bien. En el fondo, las imágenes de la predicación se las lleva el viento, mientras que las figuras pintadas o esculpidas permanecen en el tiempo; y para ser de verdad eficaces ni siquiera tienen la necesidad de refinamientos o esmero, más adecuados a los más o menos preciosos códices reservados a unos pocos. Cualquiera que sea la calidad (altísima o modesta), la información y la enseñanza llegan siempre.

La imagen «laica» en la Baja Edad Media y las novedades de la Italia de los *comuni*

Lo que sucedía en el campo eclesiástico se volvía a proponer con mucho mayor énfasis en el ámbito civil, bastante menos vinculado a delicadas cuestiones de orden conceptual o teológico, o al peso de una solida tradición o, la lista no termina aquí, a cautelas impuestas cuando se tratan temas de la sacralidad. Las estructuras productivas y las relaciones de poder típicas de la Alta Edad Media habían entrado en una crisis profunda; el crecimiento económico después de la recuperación del año Mil estaba empujando al Occidente europeo a una posición de vanguardia con respecto a las otras grandes áreas

---

[15] H. Toubert, «Les fresques de la Trinité de Vendôme: un temoignage sur l'art de la réforme grégorienne», *Cahiers de civilisation médiévale* XXVI (1983), pp. 297-326.

culturales de la época; las ciudades vivían un extraordinario desarrollo, mientras aparecían nuevas clases sociales y nuevas franjas de población. La cultura y las prácticas de conducta de los centros urbanos dejaban atrás la cultura precedente de los castillos, las parroquias, los monasterios, apartados en lugares a menudo inaccesibles. Naturalmente, nada terminó de un día para otro, pero el indudable disgregarse y recomponerse de equilibrios que el Occidente europeo estaba viviendo, abría al uso de la imagen perspectivas impensables, con modalidades de cambio que, por otro lado, no eran en todos los sitios las mismas, sino que variaban según los lugares y situaciones.

En el cuadro general, nos interesan sobre todo las ciudades, cuyo incrementado peso demográfico, económico, cultural y político acompañaba a nuevas dinámicas y a procesos dialécticos a menudo violentos, con reflejos tanto internos como hacia el exterior, en coyunturas para las que a las partes en lid se imponían renovados instrumentos para regir una competición en continua evolución. Precisamente, la referencia al papel central de las ciudades explica, a mi entender, por qué los nuevos modos de utilización de la imagen se presentaban con particular capacidad innovadora en la Italia centro-septentrional, que vivía precozmente y con mayor intensidad la experiencia de los ciudadanos corrientes, el emerger de clases burguesas, la aversión a «las gentes nuevas y las ganancias rápidas» y, a la vez, las tensiones frente a los viejos grupos dirigentes, así como sus reconversiones parciales a los nuevos equilibrios. Precisamente, la mayor vivacidad (o violencia) de los procesos dialécticos empuja a una utilización más creativa de la comunicación a través de la figura. El precio es alto; lo nuevo es favorecido –y pagado– por la costosa inestabilidad en la que los *comuni* se debaten, en la perenne búsqueda de un orden que se alcanzará sólo con su fin, o sea, con el afirmarse de la señoría y después del principado. Es un peaje que resultará menos gravoso para las grandes áreas en las que las autoridades soberanas reinan y se consolidan. El reino –por muy agitado o violento que pueda ser– tiene en sí un orden intrínseco ligado a la presencia (en el monarca) de un bien reconocible, punto de enlace de las dinámicas políticas que le faltan al *comune*, que busca con afán una estabilización en la fase de su extraordinario, asombroso desarrollo. Madurar tiene costes considerables.

Los fuertes procesos dialécticos puestos en marcha por el crecimiento de los siglos XI, XII, XIII y aún el XIV, tienen que ver muy poco con el universo altomedieval, ciertamente no menos violento o duro, no menos rico en aventuras, pero sí más estático, menos capaz de expresar novedades y cambios. No es, por tanto, una coincidencia que precisamente los ambientes ciudadanos de la Baja Edad Media, especialmente italianos, propongan los momentos de mayor significado por lo que concierne al uso de la figura. El contraste con respecto a los siglos altomedievales aparece seguramente enfatizado ante nuestros ojos por la falta de testimonio para aquel periodo. También la Alta Edad Media habló por imágenes, por supuesto, pero lo hizo a una sociedad mucho menos viva, con una «opinión pública» casi inexistente, con exigencias menos refinadas y estructuras sociales relativamente muy simples. Sobre todo, lo hizo –ya se ha dicho– en condiciones de absoluta preeminencia de la cultura clerical y, si no hay duda del protagonismo del papel de la religión para toda la Edad Media, es también cierto que, en los siglos sucesivos al año Mil, el crecimiento de la cultura laica llevó un aire diferente respecto a una Alta Edad Media en la que el mundo de la figura había quedado ligado, especialmente, a las necesidades de la catequesis y a las exigencias de la fe.

Como siempre, conviene no simplificar demasiado las valoraciones de realidades complejas. Incluso aunque fue el reino de Dios el que más interés despertó, eso no significa que el resto desapareciera, y esto, obviamente, también es válido para las imágenes. Así, el mundo laico no aparece sólo como coprotagonista, como en el caso, por ejemplo, del mosaico del presbiterio de San Vital de Rávena, que muestra en su esplendor imperial a Justiniano y Teodora, o en el del triclinio de Letrán, ordenado entre el 796 (o más bien el 799) y el 800 por el papa León III, con Carlomagno y el mismo pontífice a los pies de san Pedro, o en la coronación de Reims (hacia el 840) con Ludovico Pío, que recibe la corona del papa Esteban IV[16]. En efecto, primeros actores y no sólo coprotagonistas son los exponentes de la laicidad, por ejemplo, en los mosaicos del palacio de Justiniano en Constantinopla o los triunfos de Belisario (del siglo VI) o en las escenas de guerra hechas pintar por Carlomagno en el palacio de Aquisgrán o en las pinturas palatinas de la sala imperial de Ingelheim ordenadas por Ludovico Pío, que describían las hazañas de los francos hasta Carlomagno (frescos que merecieron a los ojos del poeta Ermoldo Nigello mayor atención que la estructura arquitectónica del palacio), o también en la representación que, en Merseburgo, celebraba la victoria de Enrique el Pajarero contra los húngaros en Riade en el 933[17]. Se podría añadir probablemente mucho más, si el tiempo y los hombres hubieran conservado más materiales y no sólo los testimonios de algún cronista menos desatento que los demás. En cualquier caso, sigue siendo razonable insistir en una explosión tardomedieval de la imagen como instrumento de comunicación dirigido a los laicos para fines laicos.

Por lo tanto, si el mundo ciudadano parece haber sido el auténtico terreno elegido en relación a los nuevos modos de transmitir mensajes figurados más complejos que en el pasado, cabría preguntarse por qué hemos partido de un Federico II, quien, por tantas cosas, se erigió como firme antagonista de ese mundo; heredero más bien de asuntos como el de un Otón de Frisinga, el gran prelado y canciller de Federico I Barbarroja, que en 1154 había mirado con asombrada indignación el explotar de la experiencia comunal[18]. Parecería que las cuentas no cuadraban y, en efecto, no cuadran. Si bien se mira, el gran emperador suabo, el *stupor mundi*, nos viene muy bien para demostrar cómo los nuevos usos de la imagen habían alcanzado los más altos niveles, pero también es verdad que los augustales, o la Puerta de Capua, o las estatuas con la figura áulica del soberano, llegaban con retraso con respecto a todo lo que había sabido hacer el mundo de los *comuni*.

---

[16] G. B. Ladner, «I mosaici e gli affreschi ecclesiastico-politici nell'antico palazzo lateranense (1935)», en *id.*, *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, vol. I, Roma, 1987, pp. 347-366; H. Belting, «Die beiden Palastaulen Leos III. im Lateran und die Entstehung einer päpstlichen Programmkunst», *Frühmittelalterliche Studien* XII (1978), pp. 55-83, en concreto pp. 62-67; A. Monciatti, «Degli arredi pittorici e musivi», en E. CastelNuovo y G. Sergi (eds.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. II, Turín, 2003, pp. 267-302, en concreto pp. 289-290 [ed. cast.: *Arte e historia en la Edad Media II. Sobre el construir: técnicas, artistas, artesanos, comitentes*, Madrid, Akal, 2013].

[17] Ermoldo Nigello, *Carmen in honorem Hludowici*, ed. E. Dummler, *Monumenta Germaniae Historica* (a partir de ahora *MGH*), *Poetae Latini aevi Carolini*, vol. II/2, Berlín, 1884, en concreto pp. 65-66, libro IV, vv. 260-282; H. L. Hempel, «Storiche figurazioni. Il mondo occidentale. Medioevo», en *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. XIII, Florencia, 1971, cols. 22-25.

[18] Otón de Frisinga, *Gesta Friderici I imperatoris*, ed. G. Waitz y B. von Simson, *MGH*, *Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi*, vol. XLVI, Hannover-Leipzig, [3]1912, libro II, cap. XIV, p. 116.

Piénsese cómo ya en 1171, mucho antes de la Puerta de Capua, la Milán antiimperial había propuesto el ciclo escultórico de Porta Romana[19]; y cómo, también en Milán, la estatua ecuestre del alcalde Oldrado de Tresseno en el Broletto[20] se remonta al 1233; y antes incluso, en 1229, la *imago lapidea* del alcalde Nazario Ghirardini a caballo se había exhibido en la *puerta Bernonis* en Reggio Emilia[21], mientras que hacia finales del siglo XII o principios del XIII el dux, símbolo concreto del *commune Veneciarum*, figuraba también junto a san Marcos en el *grosso* veneciano, la moneda de plata de buena aleación y amplio módulo que adquirió rápidamente una gran fortuna[22]. En cuanto al *carroccio* de los milaneses transformado en monumento al triunfo imperial, en realidad era no sólo una máquina útil en la batalla sino también un monumento-símbolo de la unidad y del poder ciudadano, «inventado» en 1039 por el obispo Ariberto de Intimiano en ocasión del conflicto con el emperador Conrado II el Sálico, pero después recuperable en tantos otros contextos en Italia y fuera[23]. Para acentuar el apoyo psicológico garantizado a los combatientes por aquel símbolo de comunión y de fuerza, podía intervenir la figura de la cruz pintada sobre la insignia que colgaba del pendón y, aunque raramente, sobre todo allende los Alpes, aparecía también la imagen del santo protector, aliado celestial dispuesto a ayudar en caso de necesidad[24]. Es más, las imágenes podían ser más de una; los patronos Jovita y Faustino para los brescianos, o el Cristo junto a san Ambrosio para los milaneses, mientras que en el *carroccio* (el estándar) del heterogéneo ejército inglés, embarcado en la batalla de Northallerton de 1138 contra los escoceses, eran nada menos que tres los santos llevados al campo de batalla con sus estandartes: Pedro, Juan y Wilfredo, patrones de York, Beverly y Ripon[25].

La verdad es que son muchos los signos de lo nuevo que irrumpen en la práctica de la comunicación por imágenes, pero me parece que son sobre todo las figuras esculpidas en Porta Romana en Milán las que nos llevan de lleno a un mundo diferente respecto del

---

[19] En síntesis, G. A. Vergani, *Rilievi di Porta Romana, in Milán, e la Lombardia in età comunale: secoli XI-XII*, catalogo de la exposición (Milán, 15 de abril-11 de julio de 1993), Milán, 1993, pp. 471-472 y 474-475; es todavía útil el viejo ensayo de L. Beltrami, «I bassorilievi commemorativi della Lega Lombarda già esistenti alla antica Porta Romana», *Archivio storico lombardo* serie III, IV (1895), pp. 395-416.

[20] R. Grandi, «Oldrado da Tresseno», en C. Bertelli (ed.), *Il Millennio Ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Milán, 1988, pp. 240-249; A. M. Romanini, *Arte comunale, in Milán, e il suo territorio in età comunale (XI-XII secolo). Atti del Convegno* (Milán, 26-30 de octubre de 1987), Spoleto, 1989, vol. I, pp. 27-52, en concreto pp. 49-51.

[21] Salimbene de Adam, *Cronica*, ed. G. Scalia, vol. I, Turnhout, 1998, p. 98.

[22] F. C. Lane y R. C. Mueller, *Money and Banking in Medieval and Renaissance Venice*, vol. I: *Coins and Moneys of Account*, Baltimore, Md./Londres, 1985, pp. 113-115.

[23] La primera alusión conocida al *carroccio* creo que sigue siendo la de Arnolfo de Milán (que vivió en pleno siglo XI), que lo recuerda en los *Gesta archiepiscoporum Mediolanensium*, ed. L. C. Bethmann y W. Wattenbach, *MGH, Scriptores*, vol. VIII, Hannover, 1848, p. 16. Del *carroccio* como «fenómeno europeo» habla E. Voltmer, *Il carroccio*, Turín, 1994, pp. 63-136.

[24] Zug Tucci, *Il carroccio*, cit., pp. 19-22.

[25] Lo atestigua la crónica de Ricardo de Hexham, *The Chronicle of Richard, Prior of Hexham (A.D. 1135 to A.D. 1139)*, en *Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores*, LXXXII, *Chronicles of the Reigns of Stephen, Henry II and Richard I*, ed. R. Howlett, vol. III, Londres, 1886, p. 163. Cfr., sin embargo, Zug Tucci, *Il carroccio*, cit., pp. 21 y 79-80.

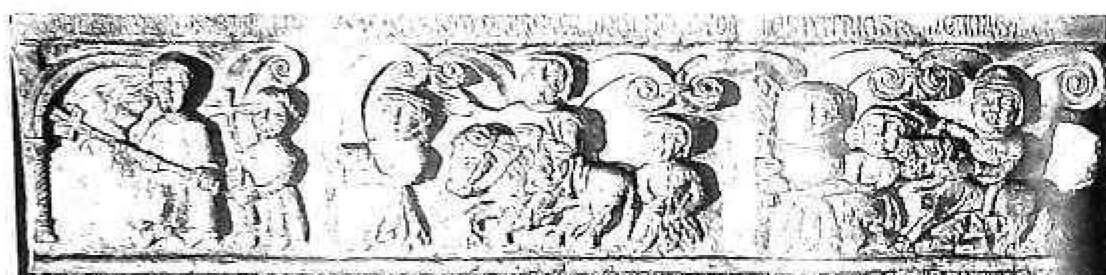


Figura 4. Anselmo y Girardo (Milán), relieves de Porta Romana, la vuelta de los milaneses a la ciudad después de la reconstrucción, mármol, *ca.* 1171.

pasado, con un mensaje duro y explícito, de absoluto compromiso político. Se trataba de restablecer las murallas después de las destrucciones llevadas a cabo en 1162 y la expulsión de los ciudadanos por Federico I Barbarroja, y en aquella ocasión los milaneses quisieron recordar en la piedra su gloriosa vuelta a la ciudad (fig. 4) con propósitos declaradamente celebrativos y de propaganda. La eficacia de las imágenes (de fuerte signo antiimperial) produjo que –si bien en origen probablemente no lo fueran– pudieran, en cualquier caso, ser interpretadas como agresiones figuradas al emperador y a su consorte Beatriz de Borgoña la imagen masculina indecorosamente afectada y deforme, y la femenina (sobre la puerta de la que tomó el nombre, Porta Tosa) que se sube el vestido, descubriéndose, en una actitud desde luego poco regia (fig. 5)[26]. Se inicia, pues, un diálogo entre quien habla con la figura y quien escucha, que puede ir también más allá de lo que se quería proponer.

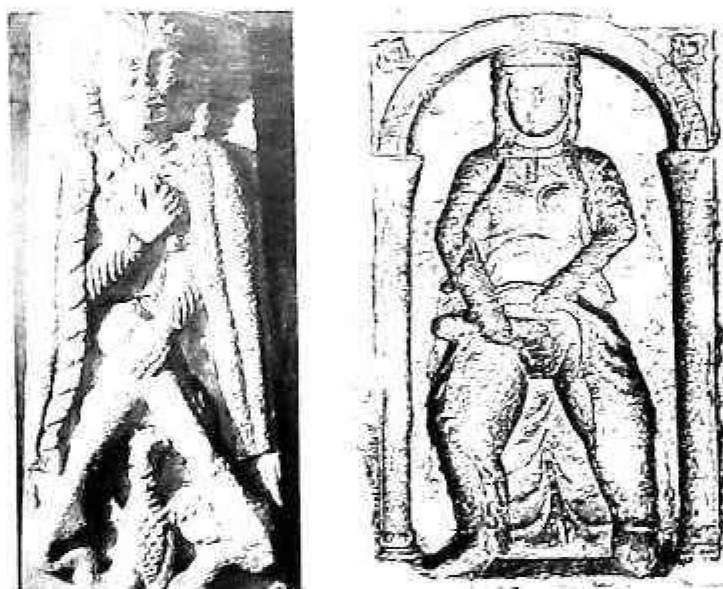


Figura 5. Milán, relieves de Porta Tosa, presuntas imágenes infamantes del emperador Federico Barbarroja y de la consorte Beatriz de Borgoña, mármol, segunda mitad del siglo XII.

[26] La incierta interpretación de los dos relieves es de fuente antigua. Cfr., por ejemplo, G. Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della Città e della Campagna di Milano, ne' secoli bassi*, Milán, 1760-1775, vol. XI (II de la Continuación), pp. 509-510.

Laico y clerical: las sintonías de los dos circuitos de imágenes

En conjunto, podemos decir que, después de la recuperación general del año Mil, a partir de los ambientes urbanos se consolida un nuevo modo de hablar por imágenes con fines que responden a las dinámicas políticas y sociales en fase de una progresiva maduración, y hay que insistir en que el fenómeno aparece con mayor evidencia en la Italia comunal, donde esas dinámicas fueron más vivaces. Por supuesto, la imagen llega hasta los mínimos intersticios de la estructura social, hasta en el uso de lo privado. La figura sagrada, sobre todo, entra en la decoración de la casa gracias a una difusión que se ve favorecida por las relaciones con Levante y, en concreto, por las repercusiones de la cuarta cruzada, cuando Occidente ve afluir una singular cantidad de objetos artísticos de la tradición bizantina. Las imágenes del santo, del crucifijo y, sobre todo, de la Virgen se convierten en objeto de la experiencia religiosa individual, doméstica, y esta nueva expresión de cultura visual se extiende por todos sitios, también en los templos y bajo formas diferentes; por ejemplo, en el Norte (pienso en Francia o en Flandes) existe una inclinación por el libro de horas más intensa que en el Sur, donde es la tabla pintada la que tiene una difusión más amplia y precoz[27]. En cualquier caso, el recurso afecta de manera muy diferente al lenguaje icónico que las autoridades públicas empiezan a utilizar para hablar a una multitud de oyentes indefinida, y lo más amplia posible, con la intención de vehicular mensajes útiles a los equilibrios que se quieren defender. Esto no significa que los viejos canales de comunicación por imagen empiecen a tener problemas, especialmente aquellos primeros vinculados a la esfera de lo religioso que, como hemos dicho, viven más bien desarrollos cualitativos importantes. Significa que el sistema icónico total se amplía, conquistando nuevos espacios o, quizá mejor, recuperando los viejos espacios perdidos en la época de la crisis de la cultura tardoantigua.

Por lo tanto, un nuevo circuito de imágenes laicas se está reafirmando sin crear ningún antagonismo en relación con el ya consolidado de signo clerical. Es más, de todo lo que aquí se ha dicho se puede entender cómo las dos esferas diferentes están, en muchas ocasiones, interconectadas y que, además, el sólido sistema figurativo de la Iglesia y del culto ofrece un apoyo concreto al sistema más frágil de la laicidad. En primer lugar, en el plano temático. Cuando en el *carroccio* se ve la figura de san Ambrosio, o cuando la moneda veneciana muestra a san Marcos que entrega el estandarte al dux, la relación es muy evidente. Concretamente, en la línea de una tradición desde el paso de la Antigüedad a la Edad Media, el santo patrón es sobre todo el símbolo fuerte de la comunidad, y en su culto el espíritu ciudadano encuentra un motivo de afirmación de la propia identidad ético-política y no sólo religiosa[28]. Se vuelve incluso artificioso en muchos casos

[27] M. Bacci, *«Pro remedio animae». Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII y XIV)*, Pisa, 2000, pp. 95-99, 136-145; S. Ringbom, *Les images de dévotion. XIIe-XVe siècle*, París, 1995, sobre todo para la cultura nórdica. Cfr. J. V. García Marsilla, «Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV», *Recerques. Història/Economia/Cultura* XLIII (2001), pp. 163-194, para una cuantificación de los fenómenos es interesante, aunque limitada a Valencia. Más general, H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlín, 1981.

[28] Cfr. A. M. Orselli, *L'immaginario religioso della città medievale*, Rávena, 1985.

querer separar trama y urdimbre en ese tupido tejido que en las representaciones combina fe y política. Piénsese, para detenernos en un caso ejemplar y al mismo tiempo de índole espectacular, en la Siena de Duccio y de Simone Martini.

La verdad es que no tendría mucho sentido razonar sobre la *Maestà* de Duccio, conservada en el Museo dell'Opera del Duomo, intentando distinguir con el bisturí del anatomopatólogo los aspectos de la fe de los de la celebración laica. La Virgen, madre de Cristo, Señora de los Cielos, era también la gran aliada de la ciudad, a la que en 1260, en la víspera de la decisiva batalla de Montaperti, los sieneses le habían pedido ayuda haciéndole voto de servicio y obediencia. Y en 1261, inmediatamente después de Montaperti, en la *Virgen del Bordón* que Coppo di Marcovaldo pintó para los Siervos de María, el velo de la Virgen está decorado con águilas suabas, señal de apoyo explícito a los gibelinos[29]. Por consiguiente, era natural que, en el momento de encargar la tabla para el altar mayor de la catedral, el *comune* interviniera directamente en la imagen de la propia «señora» y, en cuanto en junio de 1311, la obra salió del taller del pintor hacia la iglesia, la celebración del evento dio lugar a un inseparable entrecruzamiento de elementos seculares y religiosos, con la reiterada petición a la Madre de Dios de ayuda contra el mal pero, a la vez, contra los traidores y los enemigos del Estado[30]. Si el mundo de las instituciones entraba, por así decir, en la iglesia con la *Virgen en Majestad*, de la misma manera la Iglesia entraba en los palacios del poder laico, en 1302, de un modo igualmente espectacular cuando, de nuevo, Duccio recibió el encargo para otra *Majestad* (hoy perdida) para el altar de la Capilla de los Nueve en el Palazzo Comunale. Poco después, para corroborar, llegado el caso, el significado político y civil de la imagen religiosa, en 1315 se confía a Simone Martini la tarea de pintar su *Virgen en Majestad* también en el Palazzo Comunale, en la Sala del Mapamundi. Y para que no se tenga la impresión de que ese tipo de cosas pasaban sólo en Siena o en centros grandes, sirva de ejemplo en 1317 la réplica de la *Majestad* de Simone encargada a Lippo Memmi (su cuñado) para la Sala del Consejo del Palazzo Pubblico de San Gimignano, también interesante porque junto a los santos protectores de la Ciudad, Nicolás y Geminiano, aparece, retratado al natural, el alcalde entonces en el cargo, Nello dei Tolomei (fig. 6).

También en los modos de la narración por imágenes la pintura laica se encuentra imitando técnicas y maneras de la pintura religiosa, donde la progresión narrativa por escenas se presta mucho a las necesidades expresivas de una fe que, no menos que a los aspectos doctrinales, da importancia a la narración, ya esté ligada a la vida de Cristo, al texto bíblico en general, a las leyendas de los santos o a otras cosas. Tanto la narración como el uso del símbolo y de la alegoría son lecciones que aprenden muy rápidamente los comitentes laicos y las adaptan al público al que querían dirigirse para sus necesidades, que no eran las de la difusión del mensaje cristiano, sino más bien las de la propaganda y necesidades mundanas. Se trata de un proceso que vive un salto cualitativo hacia el inicio del Trecento, con la aparición de los grandes ciclos giottescos de la iglesia superior de Asís y de la capilla de los

---

[29] R. W. Corrie, «The Political Meaning of Coppo di Marcovaldo's Madonna and Child in Siena», *Gesta* XXIX (1990), pp. 61-75, en concreto pp. 65-67, también para la presencia de las águilas, símbolo imperial, en pinturas de Guido da Siena.

[30] En síntesis, G. Ortalli, *La peinture infamante du XIIIe au XVIe siècle «... pingatur in palatio...»*, París, 1994, pp. 16, 85-86 (con añadidos respecto a la edición italiana de 1979).



Figura 6. Lippo Memmi, San Gimignano, Palazzo Pubblico, Sala del Consejo, Majestad, el *podestà* Nello dei Tolomei, fresco, 1317.

Scrovegni en Padua[31]. Naturalmente, y como siempre, se pueden encontrar antecedentes también clamorosos. En el «Tapiz» de Bayeux, bordado entre 1077 y 1082 en Canterbury a instancias del obispo de Bayeux, que llegó a ser duque de Kent, la historia del sajón Aroldo y del normando Guillermo el Conquistador se articula en más de setenta metros, dedicada a convencer de que la muerte del usurpador perjuro, Aroldo, fue justa y, por lo tanto, legítima la subida al trono inglés de Guillermo después de la victoria de Hastings en 1066[32]. Tenemos dudas sobre su utilización original; sabemos que después se exponía en la catedral de Bayeux en la festividad de las reliquias, pero claramente sus «lectores» en la Inglaterra del siglo XI no se podían comparar a los que se encontrarán en la Italia comunal del Trecento.

Aparte de los temas y módulos narrativos, el sistema icónico laico, que era más frágil, se apoyaba en el de la Iglesia, ya probado y ensayado, incluso para proponer los lugares donde exhibirse; los mismos muros exteriores de los edificios de culto podían convertirse en el sitio ideal desde el que transmitir ideas y convicciones profanas. Así sucedió, por ejemplo, en 1274 en San Gimigniamo, donde el *habominabile maleficium* realizado por el gibelino Nanza Paltoni, que había asesinado a su hermano, jefe del bando güelfo, fue denunciado a través de las imágenes exhibidas en las paredes exteriores de la parroquia que da a la plaza. También como ejemplo, en 1250 en Siena, para la iglesia de San Pellegrino, donde se reunían los organismos comunales, se encargaron pinturas de las que no nos queda nada salvo la certeza de su función como medio de mensaje público[33]. Y cuan-

[31] H. Belting, «The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: "Historia" and Allegory», *Studies in the History of Art* XVI (1985), pp. 151-168. Véase también W. Prinz y I. Marzik, *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance. 1260-1460*, 2 vols., Maguncia, 2000.

[32] S. A. Brown, *The Bayeux Tapestry. History and Bibliography*, Woodbridge (Suffolk), 1988.

[33] Ortalli, *La peinture infamante*, cit., pp. 28, 64. P. Cammarosano, «Il comune di Siena dalla fedeltà imperiale al guelfismo», en *id.* (ed.), *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, Roma, 1994, pp. 455-467, en concreto p. 462.

do Cittá di Castello, entre 1323 y 1335, se encontró bajo el control de los aretinos y, en concreto, de Guido Tarlati, el obispo muerto en 1327 cuya tumba en la catedral de Arezzo es un espléndido ejemplo de propaganda política, las jambas de la catedral sirvieron de soporte a un programa iconográfico de apoyo a los gibelinos, lo que confirma cómo los edificios religiosos podían servir por mucho tiempo de espléndido apoyo para una información exquisitamente política[34].

Los lugares para hacerse entender mejor

Los espacios de la figuración religiosa habían ido perdiendo importancia a medida que el sistema paralelo figurativo laico iba necesitando –simultáneamente al lenguaje más eficaz para las propias necesidades– los sitios más indicados para sus propias exigencias. La elección no era demasiado difícil, ya que se utilizaban los lugares más frecuentados por aquellos a los que se quería implicar en las propuestas, y esto era fácil de indicar.

Ya los hemos encontrado, por ejemplo, cuando se hablaba de la Porta Romana milanesa y de la federiciana Puerta de Capua. Quienquiera que entrara en la ciudad por esas vías se encontraría obligatoriamente frente a las figuraciones que se les intentaba presentar y, aún más en el caso de Capua, el trayecto estaba indicado desde el puente que permitía el cruce del río Volturno. Son muchos los casos de sistemas urbanos ciudadanos con puertas que comunicaban a puentes de acceso pero, en cualquier caso, las puertas eran ya de por sí un paso obligado. De este modo a ellas se referiría, por ejemplo, el gobierno boloñés cuando, en 1399, quiso execrar la traición que había conducido a la pérdida del castillo de Solarolo, decidiendo que se representara a los responsables justamente en las principales puertas de la ciudad y también *in multis aliis locis* que iban desde la plaza mayor al burdel[35].

Plaza central y burdel. Estamos en los polos extremos de la jerarquía de los espacios urbanos; evidentemente todo podía servir según las exigencias concretas. En esencia, toda la ciudad ofrecía lugares adecuados y se escogían en cada ocasión según el prestigio o la bajeza, refinamiento o grosería del mensaje que se quería difundir. Y los mismos sitios eran igual de útiles para argumentos en imágenes muy diferentes entre sí; así, las grandes fachadas de los palacios públicos podían acoger tanto la glorificación de los triunfos obtenidos como el vituperio del adversario o el blasón del alcalde en el cargo. Obviamente, lenguaje y módulos iconográficos debían de ser calibrados caso por caso de forma diferente, pero precisamente en el uso razonado de los instrumentos disponibles se medían tanto la capacidad de comunicar con las figuras como, y a la vez, el gran abanico de mensajes posibles. Dicho en otros términos, la tipología de los lugares no se correspondía mecánicamente con la tipología de los mensajes. Es incluso banal decirlo. Pero conviene reflexionar partiendo de casos concretos y para ello vamos a referirnos como ejemplo a un par de

---

[34] B. Cassidy, «Ghibelline Propaganda at the Cathedral of Città di Castello», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LVIII (1995), pp. 319-337.

[35] Cfr. M. Griffoni, *Memoriale historicum de rebus Bononiensium*, ed. L. Frati y A. Sorbelli, *Rerum Italicarum Scriptores*, nueva edición (a partir de ahora *RIS2*), vol. XVIII/2, Città di Castello, 1902, p. 90; A. Sorbelli (ed.), *Corpus chronicorum Bononiensium*, *RIS2*, XVIII/1, vol. III, Città di Castello-Bolonia, 1916-1939, p. 471.

fuentes, considerando que eran estructuras importantísimas para la vida de la ciudad medieval, construidas a menudo de forma monumental en lugares de gran prestigio urbano, símbolo de por sí del sistema administrativo que gestionaba la comunidad[36].

Evidentemente, la Fontana Maggiore de la plaza central de Perugia, realizada entre 1277 y 1278, es una de las más célebres. Los veinticinco lados de la pila inferior y los veinticuatro de la superior, bajo el gran pilón de bronce del tercer nivel con el grupo de la Tres Mujeres, se adornaron con las esculturas de Nicola y Giovanni Pisano, que representaban los meses, las virtudes, los signos del zodiaco, figuras simbólicas, alegorías, imágenes de la tradición clásica y cristiana, todo de forma muy aparatosa, garantizando así una sensación de eficaz compromiso por el bien común. Por lo demás, una obra de ese género, además de suministrar el agua a los peruginos, tenía que transmitir también el sentido de solidez del régimen ciudadano, explícitamente representado en las personas del alcalde y del capitán del pueblo entonces en el cargo, Matteo da Correggio y Ermanno de Sassoferrato, cuyos nombres aparecen en el pilón de bronce a la vez que sus imágenes se encuentran entre las estatuillas que componen los lados de la pila superior. También el aparato epigráfico que ilustra la obra y es a la vez un importante elemento decorativo, dice en tono orgullosamente sereno: «*Aspice qui transis*: tú que pasas, mira esta fuente de placentero murmullo; si la observas bien, puedes ver en ella las maravillas»[37].

Pasemos a otra fuente, la que se terminó en 1265 en Massa Marittima. El peso específico de esta ciudad no era, evidentemente, el de Perugia, pero no son pocos los elementos comunes a las dos fuentes: realizadas en casi los mismos años con el análogo empeño de llevar agua a los lugares elevados; ambas ubicadas en pleno centro urbano, con la evocación de quien dirigía el destino del *comune* (en el caso de Massa el alcalde, Ildebrandino da Pisa); ambas, si bien de manera diferente, aspirando a una monumentalidad que fuera señal de gobierno eficaz. Sin embargo, la decoración es completamente distinta, no tanto porque la de Massa se base en la pintura en lugar de en la escultura, sino por el contenido. Aquí un gran mural de casi siete metros por cinco representa un árbol de cuyas ramas penden grandes órganos genitales masculinos; a los pies del árbol, a la derecha, hay un grupo de mujeres de aspecto sereno, mientras que, a la izquierda, se sitúa otro grupo de mujeres en estado de desasosiego, discordia y ultrajoso desorden con un conjunto de elementos de indudable, aunque no muy claro, valor simbólico. Este gran árbol se interpretaba como símbolo de la fertilidad y alrededor de él giraba la explicación de todo el fresco, pero la interpretación más reciente descubre, por el contrario, una compleja representación política de propaganda guelfa –la paz, la serenidad– contrapuesta al desorden y al ultraje que sería habitual en el régimen gibelino, con referencia a circunstancias y sucesos por los cuales la obra pictórica se fecha ahora en el último cuarto del Duecento o en los inicios del Trecento[38].

Naturalmente no sólo fueron las fuentes las que se prestaban para argumentos muy diferentes en cuanto a tonos y finalidades. En el fondo, cualquier sitio podía ser válido, y

---

[36] En general (aparte de las citas a Viterbo, Cortona y Venecia), U. Schulze, *Brunnen im Mittelalter. Politische Ikonographie der Kommunen in Italien*, Frankfurt am Main, 1994.

[37] A. Bartoli Langeli y L. Zurli, *L'iscrizione in versi della Fontana Maggiore di Perugia*, Roma, 1996, pp. 85-86 ss.

[38] Massa Marittima, *L'albero della fecondità*, Massa Marittima, 2000; G. Ferzoco, *The Massa Marittima Mural: Discovery, Context and Interpretation*, Florencia, 2004.

era especialmente en los lugares muy centrales y amplios, en las plazas del mercado y de la política, en los muros de los palacios públicos, donde se podía poner todo y lo opuesto de todo. Y se podía hacer sin demasiados reparos, entre otras cosas también por el bajo coste que comportaba una obra de un pintor no excepcional.

Las obligaciones de la política

Naturalmente se privilegiaron algunos temas o ámbitos, desarrollando algún género en particular o, incluso, inventándose nuevos. Su suerte dependía en gran medida de las exigencias propias de la sociedad de la Italia comunal, donde había aumentado la necesidad de dirigir la opinión pública, implicando a quien de súbdito había pasado a ciudadano, capaz bien o mal de influir en las elecciones concernientes a los asuntos públicos en una medida que antes había sido impensable. Se hacía ya necesario usar todos los medios al alcance para comunicar, explicar, convencer, y las imágenes resultaban, por supuesto, funcionales, no sólo por el impacto que podían tener, sino también porque se dirigían a un público que era, en buena parte, capaz de comprender mejor un mensaje figurado que escrito. En el fondo, una imagen expuesta dentro de los justos términos consigue ser «leída» incluso por la considerable franja de aquellos que en la escritura encontrarían un obstáculo insalvable.

Puesto que luego –prescindiendo siempre de la sólida esfera de la representación religiosa– era el mundo de la política y de la gestión de la vida pública, más que cualquier otro, el que tenía la posibilidad y, a la vez, la necesidad de transmitir proyectos y convicciones, fue precisamente ese mundo el que se encontró comunicando con las figuras además de con la escritura y la palabra. Por lo tanto, no es casualidad que el mensaje figurado fuera sobre todo político y tendiera a reflejar los equilibrios de poder existentes, consolidándolos, terminando por alimentar un recio circuito icónico laico, oficial y público. Hoy sigue siendo difícil evaluar el alcance exacto que tuvo. Se da por descontado la pérdida de un número indeterminado de imágenes, sin duda muchísimas, capaz de connotar el panorama figurativo de los siglos XII, XIII y XIV, y a la explicación de tal pérdida contribuyen, al menos, dos razones: la fragilidad de la materia pictórica y la debilidad intrínseca de la imagen política.

La fragilidad de la pintura respecto de otras materias (escultura, mosaico, miniatura, epigrafía…) es algo obvio, pero la debilidad, en nuestro caso, por un lado, se ve agravada por el hecho de que los mensajes destinados al público se exponen en lugares muy frecuentados, mejor si al aire libre y, por esta razón, especialmente expuestos a las inclemencias del tiempo y de los hombres; por otro lado, se da por descontado, en general, el exiguo valor económico de la obra pictórica; al menos la del modesto pintor que no sea el artista de prestigio, quien, sin embargo, en los años a los que nos referimos está ya en el candelero. Cimabue y Giotto –como Oderisi da Gubbio y Franco da Bologna en la miniatura– tienen un puesto en la *Comedia* dantesca[39]. No son los únicos que reciben

[39] Dante, *Purgatorio*, XI, vv. 79-83, 94-95. Cfr. D. Russo, «Imaginaire et réalités: peindre en Italie aux derniers siècles du Moyen Age», en Barral i Altet (ed.), *Artistes, artisans et production*, cit., vol. I: *Les hommes*, París, 1986, pp. 353-377, en concreto pp. 355-361.

elogios y recompensas, sino que detrás de ellos está todo el largo ejército gris de los autores sin nombre, cuyas paredes cuestan poco más que el precio del enlucido. No preocuparía demasiado que sus esfuerzos se desvanecieran.

En cuanto a la imagen política en concreto, su fragilidad está acentuada por su relación con las contingencias. Allí donde supera el nivel genérico de los grandes principios y de las aspiraciones aceptables para todos (la paz, la justicia, el bien colectivo, es decir, las elevadas afirmaciones que, como cualquier hermosa palabra, son válidas en cualquier situación), en cuanto se mide con los equilibrios del momento e interviene con elecciones concretas, el mensaje, inmediatamente, corre el riesgo de ser borrado. En efecto, ¿qué razones existen para mantener con vida la propuesta de quien estaba en el poder cuando se le quita el puesto incluso de manera dramáticamente conflictiva, o cuando el cambiado contexto pretende otros argumentos? Los mensajes cambian con los tiempos, y los tiempos en la Italia comunal (y no sólo) podían ser más bien breves, marcados por conflictos internos y externos: entre *pars imperii* y *pars ecclesie*, güelfos y gibelinos, *populus* y *milites*, facciones y partidos, que se nutrían también de conexiones interciudadanas con expulsiones en masa e importantes fenómenos de destierro. Si tomamos todo eso en consideración, no sorprende en absoluto que nos hayan quedado casi sólo obras áulicas y prestigiosas, las situadas en el interior de las sedes del poder, más aún si creadas por pintores de reputación. Lo demás es ya casi nada, aunque alguna vez la memoria escrita abra inesperados claros sobre lo que debía de existir y ha desaparecido.

Principalmente, la decoración interior del Palazzo Pubblico de Siena nos da idea de los niveles que podía alcanzar el uso de la imagen en la pintura política y de propaganda. El ciclo del *Buen Gobierno* de Ambrogio Lorenzetti (1338-1339) es clara y absolutamente la obra más conocida entre las del género, pero va junto a la *Virgen en Majestad* de Simone Martini con sus valencias políticas, o al ciclo en memoria de la toma de posesión de los castillos de su territorio por parte de la ciudad, con *La toma del castillo de Montemassi* (el *Guidoriccio da Fogliano*) de Simone Martini y *La toma de Giuncarico*, por la que se lleva a juicio a Duccio[40]. En otros lugares también queda algo que confirma ese tipo de decoración en la que la historia dignifica la coyuntura política. Por ejemplo, en San Gimignano, en la sala «de Dante» del Palazzo del Popolo (la misma de la ya mencionada *Majestad* de Lippo Memmi), una escena histórica, que se puede fechar en el último decenio del Duecento, acompaña a figuras de caza y caballerescas. Pero sobre todo quisiera recordar el extraordinario friso que se extiende en decenas de metros en el salón del Broletto de Brescia con las imágenes, fechables entre 1270 y 1280, dedicadas a la victoria del *Brixiensis populus* y a la expulsión de la parte derrotada (fig. 7). La larga teoría de caballeros dolientes que salen de la ciudad, culpables de haber actuado *contra patriam*, unidos unos a otros por una negra cadena, debía de impresionar a los ciudadanos no menos que como sucedía en Siena con el *Buen Gobierno*, y el mensaje era, seguramente,

[40] M. Seidel, «Castrum pingatur in palatio». 1. Ricerche storiche e iconogafiche sui castelli dipinti nel palazzo Pubblico di Siena», *Prospettiva* XXVIII (1982), pp. 17-41; L. Bellosi, «Castrum pingatur in palatio». 2. Duccio e Simone Martini pittori di castelli senesi "a l'esemplo come erano"», *ibid.*, pp. 41 ss. Más en general, M. M. Donato, «"Cose morali e anche appartenenti secondo e' luoghi": per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano», en P. Cammarosano (ed.), *Le forme della propaganda*, cit., pp. 491-517.



Figura 7. Brescia, Broletto, salón, escena de pintura llamada infamante (la expulsión de los *milites* de la ciudad), fresco, *ca.* 1270-1280.

más explícito y directo, como explícita fue también la sucesiva decoración en memoria de la paz entre güelfos y gibelinos brescianos de 1298 y del bando en el que estuvo el obispo Berardo Maggi[41]. Entre otras cosas, precisamente la superposición de estos frescos de paz, cubriendo los precedentes de guerra, ha contribuido a salvarlos; además, se conservó todo dado que en el salón se construyó una bóveda tras la cual las antiguas obras quedaron por mucho tiempo en el olvido y al resguardo de ulteriores daños.

Para pintar las paredes de los edificios públicos, junto a todo lo que se ha recordado aquí, se utilizaban una gran variedad de temas, desde representaciones de los meses a escenas caballerescas, desde grandes personajes a figuraciones alegóricas. El mensaje político puede difundirse por numerosas vías con muchos recursos. En Florencia, en el Palazzo Vecchio, la incredulidad de santo Tomás se convierte en una invitación a la prudencia para los jueces, y una finalidad análoga desempeñó la vieja imagen, antes románica, de la Verdad que arranca la lengua a la Mentira, retomada por el pincel de Taddeo Gaddi en el Tribunal de la Mercancía. En Perugia, las fábulas de Esopo sobreviven como invitación a la moralidad promovida tanto por los relieves de la Fontana Maggiore como por la decoración de la Sala de los Notarios en el Palazzo dei Priori[42]. De una tradición muy antigua se copia la rueda de la Fortuna con sus significados simbólicos, mientras que los retratos de los antiguos emperadores encontrarán una mayor difusión, ideológicamente bien justificada, en especial con la imposición de los regímenes señoriales y principescos[43]. Entre narración, símbolo y alegoría las posibilidades son realmente muchas.

---

[41] G. Panazza, «Affreschi medioevali nel Broletto di Brescia», *Commentari dell'Ateneo di Brescia*, CXLV-CXLVI (1946-1947), pp. 79-104; G. Ortalli, «L'immagine infamante e il sistema dell'insulto nell'Italia dei Comuni», en L. Olivato y G. Barbieri (eds.), *Lezioni di metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, Vicenza, 2002, pp. 332-340, en concreto p. 336; G. Andenna, «La storia contemporanea in età comunale: l'esecrazione degli avversari e l'esaltazione della signoria nel linguaggio figurativo. L'esempio bresciano», en *Il senso della storia nella cultura medievale italiana (1100-1350)*, Pistoia, 1995, pp. 345-360.

[42] M. M. Donato, «Cose morali e anche appartenenti secondo e' luoghi» cit., pp. 499-500; J. B. Riess, *Political Ideals in Medieval Italian Art. The Frescoes in the Palazzo dei Priori (1297)*, Ann Arbor Mich. 1977.

[43] Incluso si se procede con muestras aisladas del contexto general, algunos procesos evolutivos del «arte del poder» desde el *comune* al principado se pueden tomar en R. Starn y L. Partridge, *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley, Cal./Los Angeles, Cal./Oxford, 1992, con referencia a la Sala de los Nueve en Siena, a la Camera Picta de Mantegna en la Mantua gonzaguesca (1465-74) y a la Sala grande di Palazzo Vecchio en Florencia (con referencia a 1565).

A decir verdad, de este gran repertorio, como se ha mencionado, queda muy poco de los siglos XIII y XIV, en los que la comunicación por medio de la imagen pareció llegar a su punto máximo. De las muchas obras que adornaban el Palazzo de la Signoria en Florencia no nos queda nada anterior a 1416, cuando se colocó el David de mármol de Donatello. Por lo demás, se conserva sólo el recuerdo de aquello que ocasionalmente habían apuntado las fuentes escritas[44]. Es conocida la pérdida de cosas no precisamente insignificantes; se trata, por ejemplo, del Giotto de Florencia (y pienso en particular en el *Comune rubato*, en el Palazzo del Podestà) o de Padua (en el Palazzo della Ragione). Pero son sobre todo las obras ubicadas en el exterior las que se destruyeron en un porcentaje todavía mayor, incluso cuando se trataba de grandes ciclos de frescos, como sucedió con el que en Milán decoraba el Broletto, fechable en años no lejanos del 1233 de la estatua de Oldrado da Tresseno y que tal vez se puede relacionar con acontecimientos comprendidos entre 1225 y 1248. Sólo quedan pocos fragmentos, que, sin embargo, bastan para hacernos entender el significado claramente histórico-político con figuras de soldados, ciudadanos notables, funcionarios o administradores y representantes del territorio, descritos con alta calidad formal que evoca la cultura pictórica de la Francia del norte y de Inglaterra. No lejana a la decoración milanesa se encuentra aquella, que se puede situar entre 1230 y 1260-1270, de la que todavía se lee algo en la banda alta del Broletto de Novara (expresión de una cultura aristocrática y guerrera) y que, junto a la posible conexión con el mencionado ciclo bresciano y con lo que también queda en Cremona (en memoria del envío de un códice estatutario a Parma), hace pensar en un área lombarda con elementos de interesante homogeneidad[45].

Si de los casos recién señalados al menos se ha conservado algo, son mucho más numerosos aquellos de los que no nos queda nada, salvo –a veces– la feble memoria en alguna deliberación o en el pasaje de alguna crónica. Así sucede, por ejemplo, con las pinturas que en la pared del Palazzo Comunale de Bolonia recordaban en la plaza la victoria de 1243 sobre Azzo de Frignano y la conquista del castillo de Roffeno. Y lo mismo vale para las imágenes ordenadas en 1315 en Reggio Emilia en memoria del conflicto con la familia de los Dalla Palude, rebelados contra la ciudad; en el Palazzo Vecchio del *comune* debía de figurar el pueblo reggiano, dedicado a la destrucción de los castillos enemigos con el ejército en guerra y el concurso de máquinas bélicas[46]. De entre todos los grandes frescos de propaganda perdidos, los más conocidos son, en cualquier caso, los de los romanos de Cola di Rienzo. Aparte de las figuras que había hecho pintar en torno a la *lex regia* en el presbiterio de San Juan de Letrán, con el senado de Roma que

[44] M. M. Donato, «Immagini e iscrizioni nell'arte "politica" fra Tre e Quattrocento», en C. Ciociola (ed.) «*Visibile parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Nápoles, 1997, pp. 341-396, en concreto pp. 376-378. Todo el volumen editado por Claudio Ciociola es, en cualquier caso, esencial para los temas que estamos tratando.

[45] U. Gualazzini, «Gli statuti comunali, il "populus", i "practici" e un affresco del XIII secolo», *Studi Parmensi* VIII (1958), pp. 3-32 (para Cremona); M. L. Gavazzoli Tomea, «Le pitture duecentesche ritrovate al Broletto di Milano, documento di un nuovo volgare pittorico nell'Italia padana», *Arte medievale* serie II, IV (1990), pp. 55-70; *id.*, «Villard de Honnecourt», y Novara, «I "topoi" iconografici delle pitture profane del Broletto», *Arte lombarda* LII (1979), pp. 31-52.

[46] Ortalli, *La peinture infamante*, cit., pp. 21, 30.

«concedía la autoridad a Vespasiano, emperador», estaba la grande y compleja alegoría que desde el Capitolio denunciaba la miserable situación de Roma, «viuda vetusta», llevada por una barca sin guía en un mar agitado por el resoplido bestial de los animales, que simbolizaban los diferentes estratos de la gente romana; mientras, la Fe, Italia, las virtudes cardinales sufrían por la condición de la ciudad, y, sobre todo, lo que importaba era lo que «la majestad divina viniera a juzgar». Y en el fresco de Sant' Angelo, en Peschiera, entre llamas y sufrimientos, un ángel blanco con la capa escarlata –o sea, Cola el tribuno– había bajado del cielo para «el tiempo de la gran injusticia»[47].

Cuando la comunicación se hace ley: la pintura infamante

En el contexto político y social del que estamos tratando, los numerosos materiales que se utilizaban para cubrir las necesidades de la comunicación podían también combinarse, dando vida a un instrumento prescriptivo, vinculante, con valor jurídico y no sólo informativo. Pienso en la invención de la pintura infamante, que maduró justo en la Italia comunal, absoluta novedad que no hay que confundir con la genérica ofensa en imagen. Siempre es posible insultar, perjudicar, denunciar al adversario con el lenguaje de las figuras, además de con el verbal o escrito, pero lo que proporcionó connotaciones particulares a la pintura infamante de la Edad Media italiana fue el hecho de que esta práctica tuviera un puesto específico y reconocido en el sistema penal vigente. Aprobada por decisiones formales de órganos legitimados para esto, sea en sede judiciaria o política, puesta en práctica según las modalidades previstas en el ámbito legislativo, o ratificadas por la costumbre elevada a norma no escrita, la condena a través de la imagen conllevaba severos resultados sobre la condición jurídica de quien se veía afectado, porque, sancionada de ese modo su calidad de «infame», estaba sujeto a las gravísimas limitaciones que como tal tenía: se le marginaba de la sociedad y era privado de sus derechos fundamentales[48]. Tenemos, pues, el caso, sin auténticas pruebas, en el que la figura no se limita a convencer u orientar, sino que sentencia sin posibilidad de apelación. Es el nacimiento de un género muy preciso que se presenta por primera vez (por lo que hasta ahora sabemos) en Parma, cuando, en 1261, los estatutos ciudadanos decretan que los culpables de determinados delitos «sean pintados en el Palazzo del Comune por cuenta del Comune y a costa del Comune mismo». La práctica se difunde rápidamente en las ciudades de la actual Emilia y de Toscana, llegando gradualmente a cubrir un territorio que iba desde Piamonte y el Véneto hasta el Lazio y los Abruzos. El abanico de los delitos por los que se recurría como sanción a la pintura infamante es amplio, sobre todo en

---

[47] Anónimo Romano, *Cronica*, ed. G. Porta, Milán, 1981, pp. 106-110. Cfr. Ph. Sonnay, «La politique artistique de Cola di Rienzo (1313-1354)», *Revue de l'art* LV (1982), pp. 35-43. El examen más completo de las pinturas de Cola es el ofrecido por M. Ragozzino, *Attività artistica e pittura politica a Roma nel XIV secolo. Un protagonista: Cola di Rienzo*, tesis doctoral (Roma Tre, XII ciclo), 2001.

[48] Sobre la discusión, además de Ortalli, *La peinture infamante*, cit., e *id.*, *L'immagine infamante e il sistema dell'insulto*, cit., cfr. S. Y. Edgerton Jr., *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution During the Florentine Renaissance*, Ithaca, NY/Londres, 1985.

los primeros tiempos de su aplicación; después, gradualmente, la pena se irá especializando, aplicada sobre todo para los delitos financieros (en primer lugar la bancarrota) y para los casos de traición. Los modos de ejecución son muy claros gracias a los testimonios escritos que nos han llegado, útiles para subrogar la pérdida casi total de las imágenes; se trataba de figuras que encontraron muy pronto su «sede» preferida en los muros exteriores de los edificios públicos en las plazas centrales de las ciudades, a menudo repetidas también en otros sitios, que hemos visto que eran adecuados a la difusión de mensajes: desde las puertas de entrada a la ciudad hasta los prostíbulos.

La rápida determinación de los lugares iba unida a la explicación de los módulos iconográficos en el ámbito de un proceso evolutivo cuya génesis se sitúa en las últimas décadas del Duecento, encontrando la fuente más fecunda en los *comuni* regidos por régimen guelfo y popular. Con el inicio del Trecento empieza la fase de la vigorosa madurez. La pena ya puso a punto el modelo destinado a permanecer; se trata del ahorcado boca abajo, normalmente colgado de un pie, que gradualmente va sustituyendo a las imágenes precedentes, mucho más libres y vivaces, dispuestas siempre al relato de las razones de la condena[49] o, en cualquier modo, a hacerla explícita a través de los símbolos específicos: el blasón de familia, la bolsa en el cuello para los extorsionadores, el notario escribiendo el documento falso… Con el declinar del Trecento, se produce el debilitamiento y más tarde la progresiva extinción de la práctica, que persistirá hasta el siglo xv y más allá, pero ya sobreviviéndose a sí misma, con una resonancia significativa sólo cuando se aplicaba en casos fuera de lo ordinario, especialmente contra personajes de relieve culpables de traición, y no es casualidad que en estos momentos de estancamiento se busque un nuevo vigor recurriendo no sólo a los pintores de modesta altura del pasado, sino también a artistas de prestigio: Botticelli, Andrea del Castagno –al que por eso se le llamará Andreino «el de los Ahorcados»–, Andrea del Sarto.

Como la pintura infamante es pintura de consumo, destinada por muchas razones a una existencia breve, su relevancia no estuvo realmente en la calidad de las imágenes sino en el modo de comunicación; su dureza la podemos intuir no por las figuras, casi perdidas del todo, sino por el tono de los *tituli* que las acompañaban: agresivos, insultantes, irónicos, con cadencias populares y rimadas, capaces de fijarse en la mente del público. También estas leyendas evolucionan y, si al inicio son más bien simples, después se articulan y enriquecen, aun manteniendo toda su claridad amonestadora[50]. En 1311 en Todi, para la infamia de un capitán traidor bastaba «Yo soy Ricardo Spadatracta: / la traición ordené y no se llevó a cabo», pero en 1344 en Florencia el *titulus* para la imagen infamante del duque de Atenas se hacía de manera más detallada. «Avaro, traidor y además cruel, / lujurioso, injusto y perjuro, / ya nunca tuvo su estado seguro»; y se llegó hasta los 140 versos escritos en 1391 en Siena para ilustrar las figuras de los veintisiete conciudadanos rebeldes pintados como traidores en el Palazzo Pubblico: «Vosotros que miráis estas pinturas / miradme que por mi avaricia / traicioné con gran maldad / la patria mía. Para

---

[49] En este sentido podemos mencionar el ciclo del Broletto bresciano, que se puede considerar como antecedente de la pintura infamante también en lo tocante a la ubicación en el interior del palacio.

[50] Esencial para evaluar este tipo de producción F. Suitner, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Padua, 1983, pp. 179-212.

tener florines / Siena vendí a los falsos florentinos [...]»[51]. Y la comunicación en imágenes podía transformarse en diálogo, como en la respuesta por así decir «privada» de Rodolfo da Varano, señor de Camerino, a la condena pública de los florentinos que en 1377 le habían pintado como traidor por haberse pasado al enemigo en la guerra llamada «de los Ocho Santos»; a la imagen Rodolfo había respondido con la imagen, haciéndose pintar mientras realizaba sus funciones corporales con los ocho jefes florentinos sentados *sub semisolio* en condición bien descrita por el *titulus*: «Yo soy Ridolfo da Camerino, leal señor de tierra, / que se cagó en la boca de los Ocho de la guerra»[52].

Se ha dicho que lo que caracteriza a la pintura infamante es su valor legal, la función bien definida en el sistema punitivo vigente, las modalidades de la decisión y de la ejecución que constituían un producto peculiar en el sistema icónico público, oficial y laico de la Edad Media. Pero vale la pena insistir en su conexión específica con la Italia de experiencia comunal, con caracteres autónomos en relación con las no pocas imágenes de infamia que, de cualquier manera, encontramos en toda época y en todo lugar, algunas de las cuales aparentemente muy próximas. Piénsese, por ejemplo, en las tablas ordenadas en 1447 por el rey de Francia Luis XI para infamia del príncipe de Orange, culpable de insurrección y traición, expuestas en Evreux, Pacy y Nonancourt. El parecido con la práctica de los *comuni* es fuerte, pero falta un dato esencial, la inclusión en un sistema orgánico de aplicación, con normas y ritualidades determinadas por la ley escrita o por la praxis consolidada. En sustancia, la punición del príncipe de Orange nos sitúa ante uno de los casos que pueden ser también frecuentes pero quedan, no obstante, *extra ordinem*. Y otra lógica será también la de la *executio in effigie*, que, sobre todo en el siglo XVII, se difundirá en Francia y en el norte de Europa, con la ejecución pública en la horca o en la hoguera de la imagen bidimensional o tridimensional del culpable[53].

Más pertinente podría ser citar los *libelli famosi* (los carteles infamantes) que se consolidaron en el mundo germánico en la Baja Edad Media y eran resultado de una cláusula contractual, la *Scheltklausel*, por la cual quien hubiese resultado insolvente respecto de los compromisos adquiridos, autorizaba a la parte contraria a infamarlo con la pintura y la escritura en lugares públicos. El primer contrato del género que se conoce se remonta a 1379 y sabemos de cerca de un centenar de estas figuras, que se pueden fechar desde 1420-1421 a lo largo de todo el siglo XVI, conservadas principalmente en archivos, bibliotecas y museos de la Alemania septentrional. Se encuentran blasones invertidos y sellos embadurnados de estiércol de animales; los culpables aparecen en poses deshonestas o haciendo trabajos despreciables, pero también hechos pedazos o ahorcados boca abajo[54]. Más allá de las fuertes asonancias, las diferencias respecto de la pintura infaman-

[51] Cfr. «La Cronaca Montauri», en A. Lisini y F. Iacometti (ed.), *Cronache Senesi*, *RIS2*, vol. XV/6, Bolonia, 1939, pp. 743-747.

[52] Ortalli, *La peinture infamant*, cit., pp. 21, 22, 38.

[53] W. Brückner, *Bildnis und Brauch: Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlín, 1966, pp. 248-282; D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Responses*, Chicago/Londres, 1989, pp. 257-263 [ed. cast. *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992].

[54] M. Lentz, «Schmähbriefe und Schandbilder als Medien außergerichtlicher Konfliktbewältigung. Von der sozialen Sanktion zur öffentlichen Strafe (14.-16. Jahrhundert)», en H. Schlosser y D. Willoweit (eds.), *Neue Wege strafrechtsgeschichtlicher Forschung*, Colonia/Weimar/Viena, 1999, pp. 55-81; *id.*, «Defamatory Pic-

te italiana siguen siendo muy claras. Ante todo no se trataba de frescos sino de documentos volantes, o folios o manifiestos (tal vez también tablillas) en los que la parte escrita era mucho más significativa que el dibujo, al que se le reservaba la tarea de llamar la atención sobre el texto, que tenía que explicar todo. Además de esto, el procedimiento entraba en el ámbito de una relación entre particulares, evidentemente consentida por las autoridades pero independiente de ellas; y, desde el punto de vista conceptual, la diferencia de fondo (aparte de todo lo demás) está justamente en el hecho de que la sanción de la culpa y la restitución del equilibrio social violado no eran ejercitadas por el poder público.

Vale la pena insistir no tanto en la limitadísima semejanza entre la práctica alemana y la italiana, sino más bien en la precoz aparición, en la amplitud, en la función pública y en la duración de esta última para corroborar cómo, más allá del caso concreto, la experiencia de la Italia comunal se confirma como momento clave en el uso de la imagen.

Tiempos y recorridos diferentes: las peculiaridades de las diferentes áreas

Las diferencias entre Italia y Alemania plasmadas en el uso de la pintura con el fin del insulto y el vituperio permiten corroborar, por mucho que pueda ser obvio, cómo los recorridos que seguían las artes de la figura eran diferentes según los tiempos, modos y finalidades; y resulta conveniente hacer más explícita una división, por otra parte ya mencionada –prescindiendo de los aspectos estilísticos o de la cualidad artística–, que creo que es fundamental en relación al uso específico de la imagen para la comunicación. Considero, en efecto, que se debe insistir sobre la distinción de fondo entre las áreas políticas (pero a la vez culturales) en las que el poder fue gestionado por una autoridad central fuerte y aquellas que, por el contrario, fueron estructuralmente más frágiles por su reducida dimensión o por la incertidumbre en la organización del poder interno, o incluso por otras razones. En esencia, para Francia, las islas Británicas, o la península Ibérica, o Bohemia o Hungría, donde una autoridad soberana era el eje reconocido del sistema estatal total, la necesidad de difundir propuestas, ideas, convicciones era cualitativamente diferente respecto a los lugares en los que tal elemento organizador no existía y, en tal caso, no es casualidad que precisamente Alemania y la Italia de las ciudades y de los poderes fragmentados y, a menudo, también conflictivos dieran espacio en su interior a prácticas agresivas como las indicadas más arriba.

La función de las cortes se planteaba como un elemento de estabilidad, pero también como freno respecto a situaciones menos consolidadas, en las que el arma de la propaganda y de la información terminaba por desarrollar una función mucho mayor. En esos contextos, las salas de las residencias reales y de las moradas principescas pesan más que los palacios públicos o que las murallas de la ciudad, que, por lo demás, en la estructura del reino quedan también como expresión de un poder central que ha aprendido a ejercer el propio papel de guía. Tendencias análogas terminan por expresarse con diferente

tures and Letters in Late Medieval Germany: The Visualisation of Disorder and Infamy», *The Medieval History Journal* III, 1 (2000), pp. 139-160.

intensidad y, por ejemplo, el mecenazgo adquiere gran importancia cuando está apoyado por un soberano, como el inglés Enrique III, del que se conoce el empeño que puso durante el largo periodo de gobierno (de 1216 a 1272) en la decoración pictórica de sus residencias (casi integralmente perdida). Los temas que nos son conocidos, con una previsible mezcla de asuntos religiosos, simbólicos y seculares, podrían muy bien haber sido compartidos en las situaciones que hemos indicado como estructuralmente diferentes de Italia y Alemania, pero la lógica de partida es todo lo contrario.

Entre los frescos ordenados por el soberano nos queda el recuerdo de la historia de Lázaro y del rico Epulón en las salas de los castillos de Guildford y Lungershall; en Clarendon Palace el tema de la cruzada incluía el legendario enfrentamiento entre Ricardo I (tío de Enrique III) y Saladino; al lado de la chimenea en la cámara de la reina en Westminster estaba representado el invierno; también en Westminster la *Painted Chamber* debía de gozar de especial prestigio[55]. Pero el sello original del soberano mecenas no podía faltar y, sobre todo, es cualitativamente diferente la finalidad de las imágenes, como lo es en el caso de las fascinantes pinturas de principios del siglo XIV de la Great Chamber de la Longthorpe Tower, en Cambridgeshire, con la Navidad, la edad del hombre, los tres vivos y los tres muertos, el rey David, profetas, músicos, animales... Son temas bastante comunes, e incluso las iconografías más insólitas, como la «rueda de los sentidos», encuentran parecidos, pero todo está dirigido a las necesidades del comitente Robert de Thorpe (y del hijo), sin demasiadas preocupaciones por una verdadera exigencia de transmitir informaciones e ideas[56]. Así, más que la Italia de las ciudades viene a la mente la del reino del Sur y de la corte angevina. Y una moralidad o un sentido de participación en cierta forma diferente los captaría incluso en esos temas que en Inglaterra, como en todas partes, decoran los edificios de culto; por ejemplo, la rueda de la Fortuna de la catedral de Rochester, o la Incredulidad de santo Tomás y el San Cristóbal de la abadía de Westminster.

También la especial atención hacia la miniatura que se da en Francia e Inglaterra parece llevar el sello de las posturas institucionales; pero, siguiendo con la pintura, después de la torre de Longthorpe, que marca el paso del siglo XII al XIII, de nuevo son las grandes residencias las que parecen absorber las mejores energías y dar los resultados más vivaces. Inglaterra con sus nuevos soberanos, Eduardo II y Eduardo III (de 1307 a 1377), parece haber perdido el brío de la época de Enrique III y de su sucesor Eduardo I, y es entonces Francia la que nos asombra con las moradas de Mahaut d'Artois, en la primera mitad del siglo, y con la decoración del castillo de Vaudreuil en Normandía, entre 1350 y 1356, ordenada por el rey Juan II, con escenas de vida de corte o de caza y con temática histórica que comprende la Vida de César. Son todas obras de gran calidad, en las que

---

[55] T. Borenius, «The Cycle of Images in the Palaces and Castles of Henry III», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VI (1943), pp. 40-50; D. Park, «Wall Painting», en J. J. G. Alexander y P. Binski (eds.), *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1440*, catálogo de la exposición (Londres, 6 de noviembre de 1987-6 de marzo de 1988), Londres, 1987, pp. 125-130.

[56] E. W. Tristram, *English Wall Painting of the Fourteenth Century*, Londres, 1955, pp. 92-94, 219-221ss.; C. Nordenfalk, «The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLVIII (1985), pp. 1-22.



Figura 8. Inglaterra, Ricardo II de Inglaterra en el trono, pintura sobre tabla, 1377-1399.

el nivel comunicativo era, sin embargo, más bien tópico y, la verdad, no muy emocionante. Como mucho, se quería transmitir el sentido del propio poder. Pero entre Mahaut d'Artois y Juan II había sucedido algo muy importante, y no sólo en Francia. En Europa se había extendido la gran peste de 1348, la muerte negra que también tuvo serias repercusiones en la práctica de la imagen

Un primer resultado fue, indudablemente, de carácter cuantitativo. En el caso de Dinamarca podemos medirlo con números, refiriéndonos a un tema de gran tradición: la segunda venida de Cristo con el Juicio Final. A partir de su aparición en Occidente hacia el año 800 en la iglesia de San Juan, en Müstair en los Grisones, el tema fue motivo de decoración sobre todo en las contrafachadas de muchas iglesias, amenazando a quien salía del lugar sagrado, especialmente con la terrorífica representación del Infierno y de las penas para los condenados. Después en Europa encontró un hueco en las salas de justicia, con evidente significado simbólico. En resumen, para explicarnos con un caso útil por qué se puede medir, el Juicio Final es, con mucho, el tema más representado de la Edad Media danesa: los censos actuales le asignan más de quinientas apariciones, nada menos que cerca del diez por ciento del total de las imágenes registradas, con un aumento continuo que pasa de las siete figuraciones registradas entre 1100-1150 a las cerca de doscientas en 1500-1550, pero con una bajada brusquísima en los años 1350-1400[57]. La dramática ruina, producto de la gran peste, repercutió indudablemente en la producción de imágenes, pero 1348 también se puede tomar como fecha convencional que marca un cambio. En algunos de sus aspectos, la Edad Media de las imágenes, usadas como medio de comunicación, está terminando o –mejor dicho– pasando página. El retrato sobre tabla de Juan II de Francia, hoy en el Louvre, autónomo, sin más propósito, es ya porta-

[57] A. Bolvig, «The Notion of Jurisdiction in Danish Medieval Wall Paintings», *The Medieval History Journal* III (2000), pp. 119-138. Para la representación del infierno, cfr. en síntesis X. Barral i Altet, *sub voce* «Enfer», en *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, 2003, pp. 315-320.

dor de un mensaje de autoconmemoración sustancial que no requiere representar a una comunidad (como en las figuras de los *podestà* italianos), ratificar una función (como podía pasar con Federico II o con las estatuas por las que el papa Bonifacio fue acusado de idolatría por sus adversarios), acompañar una ofrenda votiva o recordar a un difunto. Ahora el poder se reafirma a sí mismo. En la tabla londinense de la abadía de Westminster, Ricardo II –que reinó en Inglaterra de 1377 a 1399– pide «el recuerdo en la oración», pero ningún signo de fe o de piedad aparece al lado de los evidentísimos símbolos de la autoridad soberana (fig. 8). En Turingia, en la colegiata de Mühlhausen, el emperador Carlos IV de Luxemburgo, esculpido en piedra con su séquito, mira desde lo alto de la galería apoyado en la balaustrada. Basta observar; no hace falta convencer, explicar, transmitir mensajes o ideologías. En estos nuevos órdenes generales también la didascalia empezará a perder su importancia[58].

Imágenes parlantes y lenguajes modulados de manera diferente

La relevancia de los *tituli* en la comunicación figurativa, que alcanza su punto culminante en las imágenes infamantes, se conocía de siempre y, una vez más, la tradición eclesiástica, con los carteles para sus personajes y los *tituli* para las escenas, se proponía como precedente, ejemplo y modelo para el mensaje laico, que, por otra parte, desarrollaba de manera autónoma y muy intensa el hablar en pintura[59]. Pero tampoco se puede olvidar que la didascalia a través de la imagen laica encuentra fuera de la Iglesia un precedente todavía más directo en la creciente producción epigráfica lapidaria; fenómeno de dimensión europea que en Italia, a partir del siglo XI, transmite noticias e ideologías de las nuevas clases dirigentes. Especialmente significativo fue, en concreto, el paso de la exclusividad del latín al uso de las lenguas vulgares en las escrituras expuestas, novedad que emergió ya entre finales del siglo XI y principios del XIII, cuando

> pareció útil y oportuno a un público de alfabetizados cada vez mayor y heterogéneo poner por escrito en el otro códice lingüístico [la lengua vernácula], lo que hasta entonces se había limitado a la oralidad, una serie poco a poco cada vez más variada de textos[60].

Los ejemplos ligados a la pintura son realmente muchísimos y, como prueba de su absoluta normalidad, también hablan en lengua vernácula obras de especialísima importancia: la *Maestà* de Simone Martini o el *Buon Governo* de Lorenzetti, así como, pasando

[58] En síntesis, sobre la evolución del retrato, P. C. Claussen, *sub voce* «Ritratto», en *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. X, Roma, 1999, pp. 33-46.

[59] Cfr. H. Belting, «Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes», en H. Belting y D. Blume (eds.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, Múnich, 1989, pp. 23-64. En general, cfr. los ensayos recogidos en Ciociola (ed.), *«Visibile parlare»*, cit.

[60] A. Petrucci, «Il volgare esposto: problemi e prospettive», en Ciociola (ed.), *«Visibile parlare»*, cit., pp. 45-58, en concreto p. 48. Cfr. con valor programático también *id.*, «Potere, spazi urbani, scritture esposte: proposte ed esempi», en *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, Roma, 1985, pp. 85-97.

de Siena a Pisa, las imágenes del siglo XIV del Camposanto; de Florencia conocemos los versos hechos por Franco Sacchetti entre 1377 y 1391 para los frescos (perdidos) del Palazzo Vecchio[61]. Un recorrido en cierto modo paralelo es el realizado por Giovanni da Firenze, llamado Malizia Barattone, un modesto poeta que hacia la mitad del siglo XIV escribió una serie de sonetos destinados a ilustrar las figuras de personajes ilustres (también perdidas) que Giotto había pintado al fresco, entre 1329 y 1333, en la sala regia de Castel Nuovo por cuenta del rey Roberto de Anjou, en una Nápoles en la que ofrecían una «alternativa de carácter laico o histórico al aspecto que hoy nos parece prevalente, el versado [...] en las disputas teológicas y religiosas»[62]. Se podrían poner muchos más ejemplos. La lengua vernácula garantizaba un grado de utilidad y comprensión mucho mayor que el que aseguraba el latín, que también se siguió utilizando durante mucho tiempo. Cualquiera que fuera la elección, la presencia de los *tituli*, en todo caso, hace mucho más explícito el discurso hecho mediante imágenes. Es obvio. Es más conveniente decir que los dos códigos lingüísticos no son en absoluto alternativos, sino que pueden coexistir encontrando eficaz aplicación en relación con aquello que se quiere comunicar. La elección no plantea problemas y los únicos inconvenientes podían tener lugar en situaciones como la de Inglaterra, donde, al lado del latín, era el francés el que competía eventualmente con el inglés.

En sustancia, los registros de la comunicación varían en cuanto a módulos iconográficos según las diversas exigencias. Es natural que sea así. Se necesita un lenguaje muy diferente según haya que insultar al enemigo, celebrar una victoria o, incluso, impartir una alta lección de moralidad cívica. Y se impone un estilo muy diferente según se hable desde una sala de consejo, desde un muro público o desde un prostíbulo. Y el tono discurre desde los niveles más áulicos y meditados hasta los de los gritos del mercado, cuando no de risa, en una secuencia en la que también la lengua desempeña su papel junto a la figura; latín o lengua vernácula no se convierte en una alternativa sin significados expresivos, especialmente allí donde la divulgación de la segunda se revela más lenta y su utilización no se da tan por supuesto como en las tierras de Toscana. Para entendernos, volviendo un momento al caso frecuente de la denuncia del adversario, no sorprende que las imágenes infamantes, en el ámbito de prestigio del palacio, hablaran, a veces, un latín incluso refinado y después, fuera en la plaza, usaran una lengua vernácula de efecto inmediato y abrupto:

> *Atria nos alibi gentis depicta figuris, que veterum dominum Mastinum prodidit olim...*: Nosotros, en otros lugares pintados con las figuras de la gente que antaño traicionó al viejo señor *Mastino*, estamos aquí de nuevo pintados con la imagen de los hombres por cuya sedición fue traicionado el segundo Can de la estirpe Scaligera , *l'alter Scaligera de stirpe Canis*...

[61] L. Battaglia Ricci, «Epigrafi d'autore», en Ciociola (ed.), *«Visibile parlare»*, cit., pp. 433-458, en concreto pp. 438-451.

[62] F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma, 1969, p. 222; cfr. N. de Blasi, «Iscrizioni in volgare nell'Italia meridionale: prime esplorazioni», en Ciociola (ed.), *«Visibile parlare»*, cit., pp. 261-301, en concreto pp. 260-265.

Así decía en latín, en 1354 en Verona, la didascalia de las figuras (en cualquier caso colgadas en horcas) de los partidarios de la conjura contra Cangrande II, pintadas en el Palazzo Comunale, con un recuerdo de la condena en imágenes de los conjurados que en 1277 habían asesinado a Mastino I[63]. Diez años antes, en Florencia convino utilizar otros códigos muy diferentes cuando se pintó al depuesto duque de Atenas con sus cómplices en el Palazzo del Podestà: «Avaro, traidor y además cruel, el lujurioso, injusto y perjuro, / jamás tuvo su estado seguro»[64].

Difusión, recepción y eficacia del mensaje

La sensación de que hay un uso del comunicar visual que explota en el transcurso del siglo XIII, lleva a preguntarse hasta qué punto los mensajes figurados eran eficaces. En efecto, la difusión que constatamos en los testimonios que nos han llegado sugiere, ya de por sí, una respuesta positiva sobre su capacidad declarativa, pero, de una u otra manera, tenemos algún testimonio directo. A decir verdad, se podría pensar de manera diferente leyendo lo que el Anónimo Romano escribía de las reacciones a los frescos de Cola di Rienzo en Sant'Angelo en Pescheria, de los que algunos decían «Con otra cosa se quería rectificar el estado de Roma» y muchos consideraban que «era vanidad y reían». Pero había otros que mantenían que «Gran cosa es ésta, y gran significación tiene»[65]. Esencialmente, sólo algunos compartían por completo el programa enunciado en la pintura, pero las discusiones que suscitaba son un óptimo testimonio de la atención que se le prestaba. El peso de la comunicación en imágenes, por lo demás, nos lo confirmaba ya la dura reacción de Rodolfo da Varano a las figuras florentinas, y, mucho antes por motivos parecidos, Federico I Barbarroja había reaccionado, no en tono de taberna sino de corte imperial, a un mensaje mucho más refinado, aunque no menos irritante, que se leía en las paredes del palacio lateranense.

Era 1155 cuando Federico, llegado a Roma para la coronación imperial, había visto el fresco (que se puede fechar en 1133-1143, cuando era papa Inocencio II) que representaba al emperador Lotario II en el momento de jurar fidelidad a los romanos, con un *titulus* que en el pasaje «Rex [...] homo fit pagae» sugería una subordinación de vasallaje del soberano al pontífice, algo intolerable para Barbarroja, que insistió hasta obtener del papa la promesa de borrarlo entero. En realidad, la pintura se quedó y, cuando, en 1157, los representantes papales se presentaron en la asamblea de los príncipes del imperio en Besançon, estalló la furibunda reacción del soberano:

> *A pictura cepit*... Con la pintura empezó, con ella se llegó después a la inscripción, con la inscripción se intenta afirmar un derecho. No lo soportaremos; no lo toleraremos; antes

[63] G. M. Varanini, «La "damnatio memoriae" degli aderenti alla congiura di Fregnano (1354): la didascalia delle pitture infamanti», en *Gli Scaligeri 1277-1387*, catálogo de la exposición (Verona, junio-noviembre de 1988), Verona, 1988, p. 194.

[64] F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, vol. II, Florencia, 1686, pp. 59-60.

[65] Anónimo Romano, *Cronica*, cit., p. 110.

quitaremos la corona que consentir que a la corona imperial y a nosotros se nos humille de tal manera. Que las pinturas sean destruidas, las inscripciones retiradas: *picture deleantur, scripturae retractentur*[66].

A pesar de las órdenes soberanas, el fresco permanecería todavía algunos siglos, pero la irritación de Barbarroja es un buen ejemplo de todo lo que podían decir las figuras, ¡a veces incluso demasiado!

Muchos otros testimonios confirman la eficacia de la comunicación en imágenes. Sería banal recordar (después de Rodolfo da Varano) el peso de las pinturas infamantes que, cuando se referían a personas de autoridad y no a los habituales pobres o marginados, para borrarlas se llegaron a hacer incluso acuerdos entre gobiernos, operaciones diplomáticas, recomendaciones de poderosos. Era absolutamente obvio que el afectado intentaba, por cualquier medio, hacer desaparecer la huella de la propia infamia. Más bien, asumiendo otra perspectiva, será útil recordar como prueba de la validez de la imagen como pena la extensión que alcanzó este recurso. Es difícil cuantificar el uso, pero, al menos en un caso, las fuentes nos ayudan; así sabemos que en Bolonia, aunque los datos sean incompletos, sólo para el trienio 1299-1301 más de setenta y dos individuos terminaron pintados en los muros de los palacios públicos de la Piazza Maggiore[67]. Tal abundancia se justifica sólo por la eficacia del procedimiento. Todas esas imágenes de personas infamadas nos ayudan también a percibir mejor lo pintados que podían estar los muros de las ciudades de aquellos años, cuando las pinturas infamantes estaban junto a blasones de alcaldes, a imágenes sagradas o votivas, a celebraciones de acontecimientos especiales o, y sin agotar el elenco, a la pintura decorativa más normal que no tenía que comunicar más que el gusto por el ornamento o las posibilidades de quien la encargaba. Pero, quedándonos en las pinturas destinadas a sugerir e informar, conviene retomar la airada reacción de Barbarroja, decidido a impedir que una pintura certificara una realidad inexistente. Su intuición no era para nada equivocada, y lo podemos verificar si pasamos de Roma a Venecia, donde también a través de las imágenes se cultivó la mitografía ciudadana con una habilidad quizá sin parangón, manipulando la realidad con fines claramente políticos y de prestigio. Esto se ve muy bien con la construcción de la leyenda carolingia y el relato de la refundación de la ciudad a nivel imperial.

Todavía hoy, la serie de las grandes pinturas del Palacio Ducal acordadas en 1578 para contar las glorias militares de Venecia hasta la victoria de Lepanto, se abre con dos imponentes lienzos dedicados a la batalla del Canale Orfano, en la que los venecianos derrotaron, hacia el 810, al ejército invasor franco de Carlomagno y de su hijo Pipino; glorioso evento que fue el preámbulo de la paz con Carlomagno, del traslado de la capital del ducado al lugar de la actual Venecia y, en último término, del nuevo nacimiento

---

[66] Otón de Frisinga y Rahevino, *Gesta Friderici I imperatoris*, cit., libro III, cap. xx, p. 188. Cfr. Ladner, *I mosaici e gli affreschi*, cit., pp. 356-359; A. Frugoni, «A pictura cepit», en *id.*, *Incontri nel Medio Evo*, Bolonia, 1979, pp. 251-262.

[67] Ortalli, *La peinture infamante*, cit., pp. 27, 92; *id.*, «La rappresentazione politica e i nuovi confini dell'immagine nel secolo XIII», en J. Baschet y J.-C. Schmitt (eds.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, París, 1996, pp. 251-73, en concreto p. 261.

de la ciudad con una dimensión imperial, con el dux triunfante, capaz de tratar de igual a igual al más grande emperador que la Edad Media había conocido. Cuestión de orgullo, pero que nunca sucedió. En realidad, fue entre finales del siglo XII e inicios XIII cuando se materializó la leyenda de la refundación, eclipsando el viejo mito de los orígenes de una Venecia que surge de la nada, en un lugar desierto y, por tanto, privado de toda subordinación y soberanía externas, garantía de una libertad original. Pero en los albores del siglo XIII ya nadie era capaz de cuestionar la libertad de Venecia. Se podía prescindir de la inútil fábula de unos orígenes libres y salvajes, y lo que se necesitaba era sobre todo consolidar la imagen de una Venecia como gran potencia, de dimensión imperial, en los años en los que estaba realmente adquiriendo esas características con la cuarta cruzada, con la toma de Constantinopla y con la asunción por parte del dux del título de «dominador de una cuarta parte [illegible] [o *sea, tres octavos*] del Imperio Latino de Oriente».

Todo esto nos interesa [illegible] para garantizar la consolidación del nuevo mito de las autoridades venecianas [illegible]mas en las técnicas de la propaganda y de la autocelebración, previeron repr[illegible]atalla nunca librada en una *pictura insignis* colocada probablemente alrededor [illegible] no en los años precedentes)[68] bajo el pórtico de Rialto, en uno de los lugares [illegible]portantes del mundo para la economía de la época, óptima tribuna desde la que [illegible]mensajes. Por lo demás, estamos en una fase en la que Venecia está usando [illegible] imágenes con fines propagandísticos, y a diciembre de 1319 se remonta la decisión de decorar la iglesia de San Nicolò, en el Palazzo Ducale, con un ciclo de frescos dedicados a la paz estipulada en Venecia, en 1177, entre el papa Alejandro III y Federico I Barbarroja; suceso de extraordinaria resonancia, pero más importante todavía para la imagen que para la historia de la *respublica* marciana. En ambos casos, tanto enfatizando un suceso real como inventado hechos nunca acontecidos, la comunicación figurada había de revelarse como un modo eficaz y valorado de autopromoción[69].

En síntesis

Si el augustal federiciano del que hemos partido se presentaba, a su manera, como una novedad, el auténtico cambio en el uso de la imagen para la transmisión de ideas, convicciones y mensajes había experimentado, desde hacía tiempo, un fuerte incremento y encontraba su campo de acción no tanto en los ambientes de los poderes tradicionales –laicos o eclesiásticos– como, sobre todo, en aquellos que mejor expresaban, aunque a veces de manera desordenada y tumultuosa, los cambios en curso. Por lo tanto, es en las ciudades, en la cultura de los burgos, en las prácticas de quien está tomando el puesto de las viejas clases dirigentes, en los nuevos órdenes político-institucionales, donde apare-

[68] Siguiendo a Biondo Flavio, *Historiarum ab inclinatione Romanorum Imperii decades*, Venecia, 1483, al principio del libro II de la década II (= libro XXII; los documentos no están numerados), el fresco sería de la primera mitad del Duecento. La datación puede ser plausible, pero la considero más bien dudosa.

[69] Para todo esto cfr. G. Ortalli, «Storia e miti per una Venezia dalle molte origini», en C. Ossola (ed.), *Venezia nella sua storia: morti e rinascite*, Venecia, 2003, pp. 81-109.

cen vías innovadoras en el uso potencial ofrecido por la figura; no por casualidad será sobre todo la Italia comunal la que cultive nuevas maneras en el tratamiento de la imagen. El asunto es perfectamente comprensible si –como creo– sigue siendo verdad que desde Italia se empezó a manifestar esa reactivación de las ciudades y de comercio, que fue premisa decisiva para el relanzamiento gracias al cual el Occidente europeo salió de la depresión altomedieval y, por consiguiente, precisamente Italia (y precisaría: la Italia de las instituciones *comunali*) «desarrolló en los inicios de la revolución comercial de la Baja Edad Media una función dominante parecida a la de Inglaterra en los inicios de la moderna revolución industrial»[70]. Lo que se estaba proponiendo era una nueva cultura, y de esta nueva cultura en cierto sentido hasta subversiva respecto del pasado, la esfera de la imagen constituía también un componente.

El contexto social y político que estaba naciendo debía necesariamente adecuar sus propios instrumentos a las condiciones que iban cambiando rápidamente, y las necesidades de la información y de la propaganda se hacían obligatorias a medida que crecía el nivel de participación de los *cives* en la vida de la *civitas*, y se debía tener en cuenta una opinión pública ante la que ya no se podía permanecer indiferente. El debilitamiento de los poderes superiores y externos, el avivarse de la dialéctica interna, las necesidades del gobierno, los contrastes de orden social y de partido, además de situaciones de casi endémica beligerancia, imponían una nueva organización del lenguaje, tanto del verbal como del figurado («en dichos» y «en escritos»)[71]. En este ámbito, sugerencias fundamentales provenían del gran circuito icónico eclesiástico, capaz de ofrecer modelos, símbolos y lugares útiles para una fase inicial que fue, en cualquier caso, rápidamente superada, si bien gradualmente, con una autónoma madurez. Los primeros testimonios concretos de los cambios en curso que se han conservado son esculturas y epígrafes, pero muy pronto es la pintura la que aparece, en una cantidad hoy difícil de cuantificar por todo lo que se ha perdido.

Los espacios urbanos exteriores y los interiores de los palacios públicos se convierten en el soporte natural para un articulado sistema de imágenes que van desde el modesto signo dejado por el blasón del alcalde hasta el gran ciclo en el que la alegoría o la historia transmiten conceptos cuidadosamente estudiados, y a este circuito figurativo de imágenes laicas, expuestas al público y además deseadas por organismos institucionales o personas de autoridad, colaboran los grandes artistas, de Giotto a Simone Martini, de Botticelli a Andrea del Sarto, pero también desconocidos artesanos en los límites de la peor marginalidad, como Antonio di Rolando, llamado Cigüeña, pintor de imágenes infamantes, que los documentos recuerdan implicado en peleas, denuncias, palos y amenazas[72]. Los *tituli* ayudan a hacer más explícito lo que se quiere dar a conocer, modulándose en latín o en lengua vernácula con diferentes tonos según el tipo de advertencia que se quería transmitir: desde la solemnidad de las refinadas alegorías propuestas en los grandes ciclos palaciegos hasta el insulto más trivial. Con la pintura infamante se llega inclu-

---

[70] Así R. S. López, *El nacimiento de Europa. Siglos V-XIV*, Barcelona, Labor, 1965, p. x.

[71] E. Artifoni, «Retorica e organizzazione del linguaggio politico nel Duecento italiano,» en Cammarosano (ed.), *Le forme della propaganda*, cit., pp. 157-182.

[72] Ortalli, *La peinture infamante*, cit., p. 40.

so a codificar, en términos rígidos y jurídicamente predeterminados, una figuración de declarado valor jurídico.

Creo que es precisamente en la pintura infamante donde se puede captar el grado máximo de tensión propagandística del uso de la imagen, en un recorrido que, no obstante, tiende inevitablemente a la normalización, a la reconstitución de un nuevo equilibrio que las fases primeras de la experiencia urbana comunal y su impetuoso crecimiento habían turbado. Por lo demás, es el clima social y político el que se está moviendo hacia nuevos contextos. La organización del señor y del príncipe impone otros códigos. El proceso civilizatorio en curso actúa también sobre las modalidades de la comunicación visual. Ya antes de finales del Trecento se encuentran deliberaciones que conminan a acabar con las pinturas infamantes, por razones de decoro o de respetabilidad. Son preferibles las celebraciones de los hombres famosos y de los emperadores romanos que no el antagonismo contingente de la política. Por toda Europa exaltar el triunfo es preferible a mofarse del derrotado. Son los cultos los que dictan los programas pictóricos, quitando la palabra a personajes [illegible] sacados de la lucha de facciones[73]. El señor, el príncipe, el soberano, cuyo [illegible] está consolidado, dirigen el juego que antes llevaba el que debía gestionar una [illegible] agitada e inestable, sociedad a la que había que orientar hablando en voz alta [illegible] el razonamiento era sutil. La cultura de la corte toma ventaja también donde la corte nunca había existido. Las buenas maneras, la nueva disposición de la civilización humanista y la elegancia del Renacimiento que se avecina imponen códigos de comunicación diferentes. Tanto la tendencial sordera/afasia estática de la Alta Edad Media como la confusa experimentación de la Baja Edad Media, después de haber dominado la situación con resultados cualitativos, a menudo extraordinarios, dejan espacio a lo nuevo.

Las imágenes hablan ahora con otro lenguaje. El Juicio Universal es cada vez menos un triunfo de esquemas teológicos y escenas infernales. Ha apartado el violento realismo de los suplicios, desarrollado entre los siglos XII, XIII y XIV, y, cada vez más, el Cristo juez es una figura simbólica que hay que pintar en las paredes de los tribunales como apunte para los profesionales del derecho. En cuanto a la Justicia, hacía tiempo que no era sólo una virtud. Al afirmarse, el derecho penal había cambiado las características y después, desde el siglo XIV, en la Italia de las facciones, había empuñado la espada. Al final del siglo XV, Alemania había añadido la venda, que pronto se retomó más allá de los Alpes como signo de neutralidad. Su rodilla, a menudo evidente y a veces descubierta, era, por su parte, el símbolo de la clemencia, pero en la ya declinante Edad Media la imagen no tenía mucho más que añadir[74]. No hay que pensar que el mundo de la figura había perdido su capacidad de comunicar. Donde seguía siendo útil continuaba funcionando toda su ele-

---

[73] M. M. Donato, «Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di eroi famosi», en S. Settis (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. II: *I generi e i temi ritrovati*, Turín, 1985, pp. 95-152; *id.*, «Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo: esempi toscani. In margine a una discussione sul "Buon governo"», *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento* XIX (1993), pp. 305-355, en concreto pp. 312-315.

[74] Cfr. M. Sbriccoli, «La benda della giustizia. Iconografia, diritto e leggi penali dal medioevo all'età moderna», en *id. et al.* (eds.), *Ordo iuris. Storia e forme dell'esperienza giuridica*, Milán, 2003, pp. 41-95.

vada capacidad comunicativa. Así el despliegue de imágenes y símbolos de los monasterios moldavos del siglo XVI, que parecen arrojarnos otra vez a un pasado acabado, es fruto de antiguas tradiciones de la cultura ortodoxa, pero también de una posición limítrofe –entre la civilización islámica y cristiana– que seguía imponiendo una función operante en las imágenes fuertes. Las culturas de la Reforma protestante y de la Contrarreforma católica se alimentarían abundantemente de figuras de dureza extrema, multiplicadas por la posibilidad de la imprenta[75]. Se estaba, de todos modos, en una época totalmente diferente. La Edad Media realmente había terminado.

Me doy cuenta de, cómo al recorrer los momentos cruciales de la comunicación visual en la Edad Media, la necesidad de síntesis lleva a no entrar en detalles, con todas las simplificaciones inevitables que eso impone. No olvidemos que los grandes procesos evolutivos son siempre mucho más complejos y vagos de lo que parecen en el momento de resumirlos. Los recorridos no son nunca lineales y las mezclas son siempre fuertes, por eso el claroscuro es más aconsejable que el blanco y negro, pero creo de verdad que es lícito ver en el siglo XII y, sobre todo, en el XIII, en el XIV y, en parte, todavía en el XV, una fase en la que nuevas energías irrumpen en escena llevando a diferentes equilibrios, órdenes modificados, transformaciones y cambios cuyos resultados se captan con singular nitidez también en el ámbito de la comunicación icónica.

---

[75] Sobre la propaganda con imágenes y su función en la difusión del movimiento evangélico en la primera mitad del siglo de la Reforma en Alemania cfr., por ejemplo, R. W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge, 1981.

15

Educar la mirada, controlar la interioridad: usos de las imágenes en la predicación en lengua vernácula de los siglos XIV y XV

Lina Bolzoni

Introducción

En un viejo libro, pero que sigue siendo válido por sus útiles indicaciones, Émile Mâle hablaba de una «guía para los pintores» constituida por los Evangelios apócrifos, las leyendas sagradas, las obras de devoción[1]. En años más recientes, Michael Baxandall se ha planteado el problema de identificar la función que el componente lingüístico desempeña en el gusto visual y la ayuda que puede aportar para reconstruir «el ojo del tiempo»[2]. En esta óptica, la predicación, los manuales de devoción, las representaciones sagradas se convierten en mediadores entre el pintor y su público; son los instrumentos a través de los cuales la Iglesia muestra los modos de entender las imágenes, nos hacen ver ese conjunto de esquemas interpretativos que debían guiar las reacciones del observador. Y, a su vez, el canon que guía la recepción tiene una repercusión en el pintor, en el sentido en que influye en los modos con los que construye sus imágenes.

La óptica de la recepción, el cruce continuo entre lectura, escritura y memoria, las relaciones entre oralidad y escritura están también en el punto de mira de las nuevas directrices que han caracterizado los estudios sobre el arte de la memoria en la Edad Media. En concreto, Mary Carruthers[3] ha demostrado que las técnicas de la memoria están estrechamente ligadas al modo en el que los textos son leídos, rumiados, asimilados, transformados en un tesoro interior que podrá ser poco a poco usado de nuevo,

[1] É. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1902 [ed. cast.: *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, Encuentro, 2001].

[2] M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450 [1971]*, Oxford, 1991 [ed. cast.: *Giotto y los oradores : la visión de la pintura de los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica: 1350-1450*, Madrid, Antonio Machado, 1996], e *id.*, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style* [1972], Oxford, 1985.

[3] M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990, e *id.*, *The Craft of Tought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, 1998.

tanto para producir nuevos textos como para tomar decisiones morales. En esta rica tradición, las enseñanzas de la retórica clásica interactúan con las técnicas de la meditación monástica.

Es posible, en este punto, volver a plantear con una nueva óptica la vieja cuestión de la relación entre palabras e imágenes, entre predicaciones e iconografía sagrada, entre técnicas de comunicación e itinerarios interiores de elevación. Intentaremos hacerlo aquí partiendo de los textos para ver cómo, de vez en cuando, se crea un circuito de palabras e imágenes, cómo se construyen los instrumentos para controlar los espacios de la mente y los «fantasmas» que los habitan. Lo haremos a partir de tres ejemplos[4].

Los frescos pisanos del «Triunfo de la Muerte» y la predicación dominica

A propósito de ese extraordinario ciclo de frescos que en el Camposanto monumental de Pisa representa el Triunfo de la Muerte, el Juicio Universal y las grandes escenas de vida eremítica (figs. 1-2), la crítica ha llegado a un acuerdo general en cuanto al autor, Bonamico Buffalmacco, y la fecha de composición, que se sitúa en los años treinta del Trecento[5]. Desde nuestro punto de vista es interesante el hecho de que el periodo en el que se realiza la decoración del Camposanto se corresponde con el periodo en el que se constituyen las primeras grandes recopilaciones de predicaciones en lengua vernácula. Estamos en una fase en la que la extendida predicación de las órdenes mendicantes se enraizó profundamente en la vida ciudadana[6]. Tuvo que tener en consideración los nuevos problemas que las transformaciones económicas y sociales que intervienen en el tejido ciudadano crearon también en el campo religioso. Adoptando, aunque sea con cautela y resistencia, el formidable instrumento que había caracterizado la predicación de los herejes, es decir, la lengua vernácula, la predicación de las órdenes mendicantes –de los dominicos en primer lugar– también ofrece a las masas ciudadanas una ocasión de

[4] Para un análisis mas detallado de los temas aquí tratados y de las decisiones metodológicas a las que remiten, cfr. L. Bolzoni, *La rete delle immagini. La predicazione volgare dalle origini a san Bernardino da Siena*, Turín, 2001.

[5] Sobre el Camposanto pisano, cfr. también para ulteriores indicaciones bibliográficas C. Baracchini y E. Castelnuovo (eds.), *Il Camposanto di Pisa*, Turín, 1996, y la reciente intervención de J. Baschet, «I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale», en C. Casagrande y S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Turín, 2000, pp. 225-260, en concreto 237 ss.

[6] Sobre la predicacion remito, también para ulteriores indicaciones bibliográficas, a los estudios de C. Delcorno, *La predicazione nell'età comunale*, Florencia, 1974; *id.*, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Florencia, 1975; *id.*, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bolonia, 1989. Cfr. además T. M. Charland, *Artes praedicandi. Contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, París-Ottawa, 1936; R. Rusconi, «Predicatori e predicazione (secoli IX-XVIII)», en R. Romano y C. Vivanti (eds.), *Storia d'Italia. Annali*, vol. IV: *Intellettuali e potere*, ed. C. Vivanti, Turín, 1981, pp. 951-1035; M. Zink, *La prédication en langue romane avant 1300*, París, 1976; J. Longère, *La prédication médiévale*, París, 1983; V. Coletti, *Parole dal pulpito. Chiesa e movimenti religiosi tra latino e volgare*, Casale Monferrato, 1983; L. Bolzoni, «Oratoria e prediche», en A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, vol. III/2: *La prosa*, Turín, 1984, pp. 1.041-1.072; «La predicazione dei frati dalla metà del '200 alla fine del '300», *Atti del XXII Convegno internazionale* (Asís, 13-15 de octubre de 1994), Spoleto, 1995; C. Muessig (ed.), *Medieval Monastic Preaching*, Leiden-Boston-Colonia, 1998.



Figura 1. Bonamico Buffalmacco, Pisa, Camposanto, muro perimetral meridional, Triunfo de la Muerte (antes del bombardeo de 1944), fresco, 1330-1340.



Figura 2. Bonamico Buffalmacco, Pisa, Camposanto, muro perimetral meridional, vida eremítica, 1330-1340, fresco, detalle.

aculturación, de acceso (aunque sea de forma censurada y «vulgarizada») al saber elaborado en los *studia* y a los instrumentos lógicos y formales del que se sirve.

El hecho de que los sermones –al menos los de los personajes más famosos– no sean sólo dichos sino también escritos en lengua vernácula corresponde a un cambio. Nos han llegado a través de las *reportationes* (como los textos de Giordano da Pisa, de los primeros años del siglo), lo que indica que entre el público ciudadano hay personas no sólo deseosas, sino también capaces de transcribir el texto para conservarlo. Además, en el caso de que el predicador mismo reelaborara el texto de los sermones obtenidos, tenemos la prueba de que al texto vernáculo se le atribuyen una dignidad e importancia nuevas; de hecho, pasa de discurso de consumo a modelo, a discurso de reuso[7], insertándose en una

[7] Adopto aquí la terminología de H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik* [1949], Múnich, 1967 [ed. cast.: *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1993].

atención muy viva –testimoniada, por ejemplo, por Cavalca– para la recepción del mensaje por parte de los «idiotas», de los analfabetos.

La predicación ciudadana de las órdenes mendicantes contribuye a crear también un público capaz de leer las imágenes pintadas; en Pisa, por ejemplo, colabora a difundir los instrumentos necesarios para «leer» los frescos del Camposanto. De hecho, si los miramos teniendo presentes los textos de la predicación dominica contemporánea –los dominicos tenían en Pisa, en el convento de Santa Catalina, un centro prestigioso también para la actividad literaria y artística[8]–, podemos notar, en primer lugar, una correspondencia temática. Esto significa que desde las predicaciones se daban informaciones que ayudaban a entender los contenidos de las imágenes. Pero se puede observar algo más. Es sabido que el ciclo de frescos del Triunfo de la Muerte está cubierto de grandes cartelas que contenían en su origen epígrafes en verso en lengua vernácula, sustituidos, sólo mas tarde y parcialmente, por inscripciones latinas. Había además algunas inscripciones latinas, desgraciadamente en gran parte perdidas[9]. Esta estructura, evidentemente, conllevaba la división del público en al menos tres categorías: los analfabetos, los que sabían leer sólo la lengua vernácula, los que sabían leer también latín.

En el primer caso entraba en función la capacidad comunicativa, la inmediatez de representación que caracteriza la imagen pintada. La Iglesia le había dedicado una atención secular, viendo en ella el libro para quien no sabe leer, la predicación sin palabras (*muta praedicatio*)[10]. El efecto de las imágenes solas estaba mediado por el recuerdo de las palabras de los predicadores. Éstos subrayaban, en primer lugar, la importancia de la memoria de las penas infernales, del terror suscitado por el pensamiento del Infierno. Entre las cosas más útiles, había dicho por ejemplo fray Giordano, está poner delante de los ojos del pecador la pena que le espera por sus pecados. Por esto

---

[8] Un extraordinario documento de la vida del convento de Santa Catalina es la crónica, iniciada por fray Domenico da Peccioli y continuada por Simone da Cascina: F. Bonaini (ed.), «Chronica antiqua conventus Sanctae Catharinae de Pisis. Cronaca del convento di Santa Caterina dell'ordine dei Predicatori in Pisa», *Archivio storico italiano* serie I, VI, 2 (1854), pp. 399-593. Cfr. R. Barsotti, «I manoscritti della "Cronaca" e degli "Annales" del Convento di S. Caterina di Pisa», *Memorie domenicane* XLV (1928), pp. 184-196, que corrige algunos errores de la transcripción del Bonaini y el análisis de la tradición manuscrita en E. Panella, «Cronica di Santa Caterina in Pisa. Copisti autori e modelli», *Memorie domenicane* n. s., XXVII (1996), pp. 211-291. Cfr., además, Delcorno, *Giordano da Pisa*, cit., p. 7; «Le scuole degli Ordini mendicanti (secoli XIII-XIV)», *Atti dei convegni del Centro di Studi sulla spiritualità medievale* (Todi, 11-14 de octubre de 1976), Todi, 1978; O. Banti, «La biblioteca e il convento di S. Caterina in Pisa tra il XIII e il XIV secolo, attraverso la testimonianza della "Chronica antiqua"», *Bollettino storico pisano* LVIII (1989), pp. 163-172; G. Fioravanti, «La filosofia e la medicina (1343-1543)», en AA.VV., *Storia dell'Università di Pisa*, vol. I: *(1343-1737)*, Pisa 1993, pp. 259-288, en concreto 260-266; AA.VV., *Libraria nostra communis: manoscritti e incunaboli della Biblioteca cathariniana di Pisa*, Pisa, 1994.

[9] Se trata, como se sabe, de una situación muy frecuente y difundida durante siglos. Importantes intervenciones sobre problemas relacionados con la presencia a la vez de escritura y de pintura se encuentran en C. Ciociola (ed.), *«Visibile parlare». Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Cassino-Montecassino, 26-28 de octubre de 1992), Nápoles, 1997.

[10] Las reflexiones de los Padres de la Iglesia sobre este tema están recogidas en L. Gougaud, «Muta praedicatio», *Revue bénédictine* XLII (1930), pp. 168-171. Cfr. L. Febvre, «Iconographie et évangelisation chrétienne», en *id.*, *Pour une histoire à part entire*, París, 1962, pp. 795-819; M. Camille, «Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy», *Art History* VIII (1985), pp. 26-49.

han ordenado la ley y los sabios que a todos los pecados les sea puesta la pena que a cada uno se le da: a quien asesina, le sea cortada la cabeza; a quien es violento, se le ahorque; y así con todos los demás. Y no sólo es útil de esta manera, sino más útil es cuando, no sólo de palabra o por orden, sino cuando se muestra a la vista el juicio que le tocará si él peca. Y se pongan allí las horcas para que las vean y les infundan miedo y temor...[11].

Podemos recordar estas palabras de fray Giordano mientras miramos las escenas infernales del Camposanto. Las diferentes fosas, los tremendos suplicios analíticamente representados (fig. 3), quizá la presencia de personajes ligados a hechos recientes de la ciudad, debían de suscitar en el ánimo del espectador la misma relación que la larga, interminable secuela que los ahorcados creaba en los súbditos franceses. La justicia terrenal se refleja en la justicia divina y, en ambos casos, es idéntica la relación que se crea entre exhibición del castigo y prevención de la culpa. Las palabras de Giordano parecen inspiradas en una firme confianza en la persuasión del horror[12].



Figura 3. Bonamico Buffalmacco, Pisa, Camposanto, muro perimetral meridional, el Infierno, fresco, 1330-1340, detalle.

Sobre el espectador del siglo xiv, analfabeto, que mira los frescos del Camposanto, el recuerdo de la palabra del predicador actúa no sólo en el sentido fuertemente emotivo (y moral) que acabamos de ver sino también a nivel de conocimiento. La predicación le ha transmitido una serie de datos del saber contemporáneo que le permiten también descifrar imágenes que al espectador medio de nuestro tiempo le parecen más bien abstrusas. Veamos, por ejemplo, la Cosmografía que Piero di Puccio pintó en 1391 (fig. 4). En ella

[11] Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino 1305-1306*, ed. C. Delcorno, Florencia, 1974, p. 160-161.

[12] Sobre la función del miedo en el Trecento, cfr. J. Delumeau, *La peur en Occident (XIVe-XVIIIe siècles). Une cité assiégée*, París, 1978.



Figura 4. Piero di Puccio, Pisa, Camposanto, galería noroeste, Cosmografía, fresco, 1391.

Dios padre sostiene entre sus brazos los círculos concéntricos de la Tierra, de los elementos, de los planetas, de los signos zodiacales, de la jerarquías angélicas; un soneto con el estribillo en lengua vernácula escrito está bajo la imagen; en el marco, en relación con diferentes personajes, hay algunos *tituli* en latín, hoy, por desgracia, indescifrables; en los dos ángulos de abajo, san Agustín y santo Tomás tienen un libro abierto, con inscripciones latinas sobre las que nos detendremos más tarde.

La descripción analítica –y muchas veces repetida– de la que se creía que era la estructura del mundo debía de ser un ingrediente bastante usual de la predicación, visto que nos han llegado huellas consistentes en los escritos de fray Giordano y de Cavalca. Así, por ejemplo, en el capítulo XLIII de la *Exposición del símbolo de los Apóstoles* (escrita después de 1333), Cavalca describe analíticamente las jerarquías angélicas, comparándolas a las jerarquías terrenales; de este modo, dice, facilita la comprensión; asegura también a las segundas, como podemos observar, la sanción divina que deriva de su capacidad de reflejar un orden celestial. Al inicio de las predicaciones que, en 1304, fray Giordano dedica al Génesis, la estructura del cosmos se describe minuciosamente; sólo el ángel, comenta en un cierto punto fray Giordano, tiene en su mente todo el universo:

> El entendimiento del Ángel es como una tabla en la que está pintada la figura entera con nobles colores. Esta tabla es donde empezamos a escribir nosotros, y a pintar cuando empezamos a tener entendimiento, y mientras vivimos siempre es nuestra; pero nosotros no llegamos a escribirla toda, ni a pintarla por completo, pues esta tabla es tan grande que no se puede terminar nunca de pintar en este mundo; es tan grande, tan abundante, que hay que poner tantos colores, que es una maravilla[13].

---

[13] Giordano da Pisa, *Prediche sulla Genesi recitate in Florencia nel MCCCIV*, ed. D. Moreni, Milán, 1839, p. 153.

Desde el punto de vista conceptual, fray Giordano aquí no hace más que desarrollar el tema aristotélico y escolástico del intelecto como *tabula rasa*. Pero las imágenes que usa son de gran sugestión, igual que si colocamos idealmente al lado la pintura de la Cosmografía. La imagen realizada por el pintor nos parece como algo que hace visible al público ciudadano esa pintura que sólo el intelecto angélico contiene en su totalidad y que la predicación de fray Giordano perfila con las palabras, pintándola poco a poco sobre la *tabula* de la mente de los oyentes.

El espectador analfabeto de finales del Trecento podía, con toda probabilidad, descifrar la Cosmografía gracias a las informaciones que los predicadores le habían transmitido, asociándola a una idea de orden, de jerarquía armoniosa. Las escenas del Génesis, que empiezan inmediatamente después, resultaban, al mismo tiempo, unidas y contrapuestas a la Cosmografía, puesto que ponían a la vista el inicio de la historia humana, que aparece como expresión de un designio divino y, al mismo tiempo, su desordenada negación.

Quien sabía leer la lengua vernácula, podía integrar la impresión suscitada por la imagen y por el recuerdo de las predicaciones con el texto del soneto, con el estribillo que, como se decía, estaba escrito debajo:

> Vosotros que miráis esta pintura / de Dios piadoso sumo Creador, / el cual hizo todas las cosas con amor, / pesadas, numeradas y en proporción, / en nueve grados angélica naturaleza, / en el empíreo cielo lleno de esplendor, / Aquel que no se mueve y es motor, / todas las cosas las hizo buenas y puras, / levantad los ojos de vuestro intelecto, / considerad qué ordenado está / el mundo universal; y con afecto / loadle a Él que lo ha creado tan perfecto; / pensad de pasar por tal deleite / entre los ángeles, donde todos son santos. / Por este mundo se ve la gloria, / lo bajo, y el medio y lo alto en esta historia[14].

El mensaje se hace más elaborado; la inscripción en versos guía la lectura de la imagen y, a la vez, también la moraliza usando reminiscencias doctas; los pesos y los números armoniosos del universo, motivo elegido por el neoplatonismo cristiano[15], además de temas y expresiones de derivación dantesca[16].

El mensaje que la Cosmografía transmite a quien también sabe leer latín es más sofisticado. El libro abierto que sujeta santo Tomás lleva una cita de la *Summa theologica* en la que se exaltan la unidad y el orden del mundo, mientras la inscripción puesta en el libro que sostiene san Agustín, tomada de *De civitate Dei*, dice: «Ad opera Dei pertinent Angeli unde et ipsi sunt illa lux quae diei nomen accepit» («Los ángeles son creados por la obra divina, por lo que también ellos constituyen esa luz que fue llamada con el nombre de día»)[17]. Se pone así en juego una compleja cuestión teológica, ligada a las relacio-

---

[14] El texto está transcrito en G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori e scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. R. Bettarini, Florencia, 1967, II, p. 172, comentario secular ed. P. Barocchi.

[15] Para la fuente de la escritura de esta concepción, cfr. Sabiduría 11, 20.

[16] Cfr. D. Alighieri, *Divina Comedia*, Paraíso, 1, 1; 14, 131.

[17] Agustín, *De civitate Dei*, XI, 9. Sobre el libro que tiene santo Tomás se lee: «Ordo in rebus a Deo creatis unitatem mundi manifestat; mundus enim unus dicitur unitate secundum quod quaedam ordinentur ad alia» («El orden en las cosas creadas por Dios deja de manifiesto la unidad del mundo; de hecho, el mundo es uno, en el sentido que constituye una unidad en la que algunas cosas están ordenadas en función de otras», Tomás

nes entre Dios y los ángeles, y entre éstos y la creación del mundo. Las inscripciones se refieren a la doctrina oficial de la Iglesia, tal como había sido definida en el Concilio lateranense de 1215; el hecho de que se sintiera la necesidad de corroborar dicha doctrina en inscripciones expuestas al público, aunque reservadas a los «letrados», hace sospechar que se quería contrastar una visión dualista del mundo que había inspirado –y tal vez todavía inspiraba en Pisa– algunos movimientos heréticos[18]. En cualquier caso, se trataba de una cuestión teológica delicada, de una de esas «sutilísimas cosas», como había dicho fray Giordano, que era peligroso exponer al vulgo[19].

La Cosmografía nos muestra claramente cómo el circuito que se crea entre las imágenes pintadas y las palabras (escritas y dichas y, por lo tanto, recordadas) es capaz de seleccionar al público, es decir, de garantizar al producto la capacidad de transmitir mensajes cada vez más sofisticados en relación con los diferentes tipos de público posible. Un códice análogo debía de regular la comunicación en el fresco del Triunfo de la Muerte. Aquí, por desgracia, como se decía, muchos letreros latinos se han perdido o resultan ilegibles; de otros es difícil estimar la antigüedad.

Veamos cómo funciona nuestro códice en relación con el público que sabe leer sólo la lengua vernácula. Los letreros antiguos –conservados la mayoría de las veces a través de una tradición manuscrita[20]– están en verso y guardan con las imágenes del fresco una precisa relación: no narran, sino que moralizan; por lo tanto, no constituyen un simple «doble» de la pintura, un puro reflejo escrito de las imágenes, sino que intentan controlar y guiar esa tensión que, como ha escrito Butor, se crea cuando están presentes los dos polos de la pintura y de la escritura[21]. Intentan influir en el modo en que las imágenes son entendidas, cargándolas de un valor ejemplar; esto significa encauzar la recepción en una única dirección, capturar al espectador/lector de tal modo que interprete las imágenes

---

de Aquino, *Summa theologica*, Ia, q. 47, ad 3m). El único trabajo que conozco que estudie la Cosmografía teniendo en cuenta también las inscripciones latinas es G. L. Bertolini, «La cosmografia teologica del Camposanto di Pisa», *Nuova antologia* serie V, CXLVII (1910), pp. 720-725.

[18] Para verificar esta hipótesis habría que descifrar las otras inscripciones latinas y reconstruir un cuadro concreto de las tendencias heréticas presentes en Pisa en el Trecento. Sobre la función antiherética desarrollada por franciscanos y dominicos en la Pisa de finales del Duecento, que ve presencias cátaras, cfr. M. Ronzani, «Il francescanesimo a Pisa fino alla metà del Trecento», *Bollettino storico pisano* LIV (1985), pp. 1-55, en concreto 48-49. Cavalca escribe que «quien [...] quitara la imagen de Cristo de la iglesia y pusiera un ídolo, sería considerado reputado patarino y gran enemigo de Dios» (D. Cavalca, *Medicina del cuore ovvero trattato della pazienza*, ed. G. G. Bottari, Milán, 1838, p. 9).

[19] Giordano da Pisa, *Quaresimale Fiorentino*, cit., p. 171.

[20] Cfr. S. Morpurgo, «Le epigrafi volgari in rima del "Trionfo della Morte", del "Giudizio Universale e Inferno" e degli "Anacoreti" nel Camposanto di Pisa», *L'arte* II (1899), pp. 51-87, en concreto 54. Propone criterios en parte nuevos para la edición de los epígrafes L. Battaglia Ricci, «Il "Trionfo della Morte" del Camposanto pisano e i letterati», en *Storia ed arte nella piazza del Duomo. Conferenze 1992-1993*, Pisa, 1995, pp. 197-239, ya que considera que los textos fueron pintados fielmente de nuevo en el muro y que, allí donde son legibles, son más fiables que los transmitidos por la tradición.

[21] M. Butor, *Les mots dans la peinture*, Ginebra, 1969. Sobre la relación entre imágenes pintadas y letreros, cfr. F. Novati, *Freschi e minii del Dugento*, Milán, 1925; M. Schapiro, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, La Haya-París, 1973; M. Camille, «Seeing and Reading», cit.; *id.*, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, 1989 [ed. cast.: *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000]; C. Ciociola, *«Visibile parlare»: agenda*, Cassino, 1992.

según ese sentido unívoco para las que han sido pensadas, que se convenza de lo inevitable de las consecuencias provocadas por ciertos comportamientos y cambie su forma de actuar; como en el *exemplum*, el relato incluye tanto la interpretación como la elección pragmática[22]. A tal finalidad tiende el apremio argumentativo que caracteriza muchos de los epígrafes: el «si» al principio del verso indica el nexo ineluctable que existe entre el pecado y la condena[23]; en la misma posición están en su mayoría «ahora», «por lo tanto», «pues», seguidos de un imperativo, que quiere arrastrar consigo ese cambio moral que se ha demostrado ser necesario[24]. Tal técnica discursiva va estrechamente unida a la visión de las imágenes o, mejor dicho, a un modo preciso de mirar las imágenes. Los epígrafes en verso, en efecto, se dirigen a transformar la imagen sensible en imágenes mentales, a cargar la primera de significados morales y de tensión emotiva, así como hacerla capaz de operar sobre diferentes facultades de la mente. Por ejemplo, en correspondencia con el Infierno se leía:

> ¡Oh, pecador!, que en esta vida estás, / envuelto en las mundanas preocupaciones, / fíjate en estas escabrosas figuras / que a este oscuro Infierno traen desgracias. / Así como ellas son, así serás / si no te arrepientes del mal que has hecho[25].

Y en correspondencia con la división entre elegidos y condenados en el Juicio Universal se leía:

> Alma sabia, si miras fijamente / el tiempo futuro del divino juicio, / y los buenos que son elegidos para el Paraíso / y los reos condenados al eterno suplicio, / tu vida en el mundo será perfecta / siguiendo la virtud, dejando el vicio[26].

Estos ejemplos aclaran cómo el circuito que se crea entre palabras e imágenes carga a estas últimas de otra de las características que distinguen el relato ejemplar: en el momento preciso en el que la imagen se moraliza y se convierte en imagen interior, se sitúa en una dimensión en la que pasado, presente y futuro coinciden[27]. Los frescos permiten ver el futuro eterno del juicio divino, el presente eterno de los muertos. Aquí el especta-

---

[22] Cfr. K. Stierle, «L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire», *Poétique* III (1972), pp. 176-198, y S. Suleman, «Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse», *Poétique* XXXII (1977), pp. 468-489.

[23] Cfr. «Femina vana, perché non ti delecti», v. 5 (Morpurgo, *Le epigrafi*, cit., p. 56); «O anima, perché non pensi», v. 6 (p. 56), «O peccator che in questa vita sei», v. 6 (p. 68), y «Anima savia, se ben miri fiso», v. 1 (p. 69), donde al «si» sigue el vocativo inicial.

[24] «O tu che porti la fronte e'l ciglio», v. 6 (p. 57); «Se vostra mente serrà bene accorta», v. 6 (p. 57); «Del contemplar che nel diserto amate», v. 10 (p. 78). Ciccuto individua en el empleo de «or» en función argumentativa una «auténtica marca estilística de la prosa cavalchiana»; análoga lectura da de «porre mente», «porre cura», «mente accorta», «t'haumilia» (M. Ciccuto, «Giunte a una lettura esemplare di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa», en *id.*, *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Módena, 1995, pp. 113-145, en concreto 114-115, nota 8).

[25] Morpurgo, *Le epigrafi*, cit., p. 68.

[26] *Ibid.*, p. 69.

[27] En el soneto que Morpurgo indica como fuente de los últimos versos citados, el v. 6 dice: «se non righuardi le chose future» (*ibid.*, p. 68, nota 2).

dor puede entonces proyectar su presente y su pasado, así como modificar su futuro[28]. El juego con las diferentes dimensiones del tiempo, la necesidad de elevarse a un punto de vista que permita también unificarlas, es, además, *leitmotiv* del *topos* del encuentro entre vivos y muertos del cual el Camposanto pisano presenta una versión, como poco, rica e innovadora[29]: una noble compañía a caballo encuentra tres cadáveres que están en un estado de progresiva descomposición. Uno de ellos se dirige así a uno de los nobles caballeros:

> Tú que me ves y así fijamente me miras, / mira cómo yo estoy ante ti, / aunque ahora eres claramente joven. / piénsalo antes que la Muerte te lleve. / [...] / *Así como ahora eres, debes pensar que yo fui:* / pero el mundo es poco amigo de nosotros, / deberás venir a este lugar[30].

Yo soy ese que tú has sido, dice como está previsto por la tradición el muerto al vivo, y tú serás este que yo soy ahora.

A la compañía ecuestre se dirige también otro personaje: un ermitaño, tradicionalmente confundido con san Macario:

> *Si vuestra mente se da cuenta / teniendo aquí vuestra vista fija*, / la vanidad será derrotada / y a la soberbia veréis muerta. / ¡Y vos estaréis de esta suerte! / Ahora observad la ley que está escrita[31].

Vemos aquí en función-acción el códice antes descrito que juega con los sentidos múltiples del «ver» y con las dimensiones del tiempo; como en el fragmento de fray Giordano sobre los ahorcados, además de con la imagen, se habla con el lenguaje de la escritura: «observad la ley que está escrita».

El juego entre palabras e imágenes con el que se intenta plasmar la recepción de los frescos se sirve, como hemos visto, de la manipulación del tiempo, intenta construir una

---

[28] Para el análisis de este fenómeno como característico del relato ejemplar, cfr. S. Battaglia, «L'esempio medievale», *Filologia romanza* VI (1959), pp. 45-82, e *id.*, «Dall'esempio alla novella», *Filologia romanza* VII (1960), pp. 21-84; C. Bremond, J. Le Goff y J.-C. Schmitt (eds.), *L'«Exemplum»*, Turnhout, 1982; *Rhétorique et histoire. L'«exemplum» et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval. Mesa redonda organizada por la Escuela Francesa en Roma el 18 de mayo de 1979*, en *Melanges de l'Ecole Française de Rome* XCII (1980), pp. 9-179.

[29] Cfr. C. Frugoni Settis, «Il tema dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana», *Atti dell'Accademia dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, serie VIII, XIII (1967), fasc. 3, pp. 145-251, para integrar con las observaciones de la misma autora en el más reciente *id.*, «Altri luoghi, cercando il Paradiso (Il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)», *Annali della Scuola Normale di Pisa* serie III, XVIII (1988), pp. 1.557-1.643.

[30] Morpurgo, *Le epigrafi*, cit., p. 60.

[31] *Ibid.*, p. 57. El mensaje está reforzado por el hecho de que, tradicionalmente, se considera el pecado como la muerte del alma; el cadáver, descompuesto, devorado por los gusanos, se hace así la imagen visible de una situación interior que debe suscitar horror y arrepentimiento. Véase, por ejemplo, la lauda de Iacopone que empieza: «Sí como la morte face | a lo corpo umanato | multo peio sì fa a l'anema | la gran morte del peccato» (Iacopone da Todi, *Laude*, ed. F. Mancini, Roma/Bari, 1974, n. 26, pp. 71-72), donde el paralelismo se desarrolla con implacable realismo.

relación estrecha entre presente y eternidad, entre lo particular y lo universal. Los procedimientos que se utilizan nos parecen comparables a los del *exemplum*, y también el realismo cómico y la eficacia naturalista con la que pinta Buffalmacco, llevan en esta dirección. Pero tal vez la categoría literaria del *exemplum* no sea suficiente; probablemente hay otro modelo, a la vez retórico y cultural, que entra en juego.

La predicación dominica tiende a subrayar la propia contigüidad con la experiencia de los padres del desierto. En los frescos del Camposanto, las escenas de vida eremítica se yuxtaponen violentamente a las imágenes de la ciudad y a una escena de vida cortés (la compañía a caballo), para indicar un modelo lejano en el tiempo y en el espacio pero todavía vivo y actual. Efectivamente, en Pisa se practicaban experiencias de vida eremítica y, además, por así decirlo, a la vista de todos. De hecho, son numerosos los testimonios de la presencia de ermitaños (los llamados «ermitaños encerrados») que habían decidido vivir en el aislamiento y en la oración pero –también por motivos de seguridad– dentro de las murallas de la ciudad. Uno de los más importantes exponentes de este movimiento, Giovanni Soldato, está enterrado en el Camposanto. Existen opiniones diferentes sobre la fecha de este suceso; pero –aunque los frescos de la Tebaida estén pintados antes o después de su inhumación– lo que es verdad es que, en cierto momento, se dispone «el monumento fúnebre dentro» de las escenas de la vida eremítica[32]. La contigüidad física, evidentemente, debía subrayar la contigüidad moral, así como las anécdotas sacadas de la *Vitae patrum* habían sido utilizadas por los predicadores para dar indicaciones sobre los nuevos problemas que la organización económica y social de la ciudad ponía en las consciencias[33]. La versión original del monumento fúnebre, además, subrayaba claramente la relación con la realidad de la vida ciudadana: sobre el sepulcro estaba pintada una figura tumbada con dos encapuchados a los lados, evidente cita de esa Compañía de los Disciplinados que fray Giovanni había fundado. A su vez, la inserción del sepulcro en el contexto de los frescos añadía un nuevo capítulo a ese juego de palabras y de imágenes en el que nos hemos detenido; el cuerpo del fundador de los Disciplinados y las imágenes de dos de sus cofrades estaban, de hecho, cercanos a un epígrafe latino en el que se leían dos versículos de un salmo, que empieza «Aprehendite *disciplinam* ne quando irascutur Dominus ne peratis de vita iusta» (Salmos 2, 12)[34].

---

[32] Cfr. A. Battistoni, «La Compagnia dei disciplinati di San Giovanni Evangelista di Porta della Pace in Pisa e la sua devozione verso frate Giovanni Soldato», *Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria* LXV (1968), pp. 199-228; A. Caleca, «I novissimi: le storie dei Santi Padri e le storie evangeliche di Bonamico Buffalmacco», en AA.VV., *Pisa. Museo delle sinopie del Camposanto Monumentale*, Pisa, 1979, pp. 55 ss.; Frugoni, *Altri luoghi*, cit., pp. 1.634-1.643. Frugoni –mientras Battistoni fecha la muerte al final de los años cuarenta– piensa en una fecha más antigua; advierte, de hecho, que a Giovanni ya no se le menciona en un documento de 1338 (p. 1.636) y sostiene que «la inhumación del eremita preexistió a la versión del fresco de la Tebaida» (p. 1.639).

[33] Véase la teorización que hace Cavalca: «In luogo di que' santi antichi monaci e romiti sono levati li monaci del tempo d'oggi, la sollicitudine de' quali per la più parte è più in moltiplicare le possessioni che in fervore d'orazione»; por esta razón «chi vuole campare, fa bisogno che guardi più agli esempi vecchi che ai novelli» (D. Cavalca, *Disciplina degli spirituali, col trattato delle trenta stoltizie*, ed. G. G. Bottari, Milán, 1838, pp. 12-13).

[34] «Aprended a disciplinaros para que el Señor no se enfurezca y no perdáis la recta vía». Cfr. Frugoni, *Altri luoghi*, cit., p. 1.641.

Además, según una antigua tradición, muchos de los representados en el ciclo del Triunfo de la Muerte no son personajes cualquiera, denotados sólo por su profesión o situación social; se trataba, por el contrario, de auténticos retratos de personas que habían tenido una función importante en la vida de la ciudad, como, por ejemplo, el emperador excomulgado Luis el Bávaro, que había permanecido en Pisa en el convento de San Francisco, junto con el antipapa Nicolás V, o Uguccione della Faggiuola, Castruccio Castracani[35]. Si tenemos en cuenta este elemento, además de la inclusión del sepulcro de fray Giovanni Soldato en correspondencia con la Tebaida, podemos entender que el público del siglo XIV podía ver –pintados en los muros y proyectados en la eternidad del juicio divino– el pasado y el presente de la vida de la ciudad misma. Las imágenes que los colores de los pintores y las palabras de los epígrafes competían en construir, no tenían, por lo tanto, sólo una dimensión ejemplar; más bien parecen visualizar de alguna manera ese procedimiento figurativo que Auerbach ha concretado en la *Divina Comedia*[36]. Lo que entra en juego es, en [illegible] un evento histórico, representado en su específica realidad, de manera que sea reconocido y recordado por el público. Al mismo tiempo, ese evento o ese personaje se convierten en *figura* de un designio eterno de justicia que encuentra su realización en el más allá, en la dimensión en la que el orden divino se realiza en toda su plenitud. Los frescos hacen visible, precisamente, esta relación entre el tiempo histórico y la eternidad.

El *Coloquio espiritual* de Simone da Cascina y los esquemas visuales para la meditación y la memoria

El segundo caso que analizamos –el *Coloquio espiritual* de Simone da Cascina, escrito en 1391[37]– nos lleva otra vez a Pisa, al convento dominico de Santa Catalina, pero en una situación profundamente diferente. La vida ciudadana está ahora marcada por grandes dificultades políticas y sociales[38]; la Iglesia, ya debilitada por el exilio aviñonés, se desga-

[35] A esta tradición se vincula, por ejemplo, Vasari («Vita di Andrea Orcagna») y, en 1600, el canónigo pisano Totti (cfr. G. B. Totti, *Notizie e avvenimenti storici diversi riguardanti la città di Pisa*, Pisa, Biblioteca Universitaria, cod. 595, p. 30). Cfr. sobre el problema las contribuciones de J. Polzer, «Aristotle, Mohammed and Nicholas V in Hell», *The Art Bulletin* XLVI (1964), pp. 457-469, y F. Franceschini, «Maometto e Niccolò V all' "Inferno"? Affreschi del Camposanto e commenti danteschi», en M. Santagata y A. Stussi (eds.), *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, Pisa, 2000, pp. 461-487.

[36] Me refiero naturalmente a E. Auerbach, «Figure», en *id.*, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlín-Leipzig, 1929 [ed. cast.: *Dante, poeta del mundo terrenal*, Barcelona, Acantilado, 2008].

[37] Cfr. las noticias sobre Simone dadas en Simone da Cascina, *Colloquio spirituale*, ed. F. dalla Riva, Florencia, 1982, presentación de C. Delcorno, y en E. Panella, *Cronica*, cit., en concreto pp. 266-272. Sobre el *Coloquio espiritual*, cfr. L. Bolzoni, «Il "Colloquio spirituale" di Simone da Cascina. Note su allegoria e immagini della memoria», *Rivista di letteratura italiana* III, 1 (1985), pp. 9-65; *id.*, «La battaglia dei vizi e delle virtù. Testi e immagini tra Tre e Quattrocento», en *Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Viterbo, 30 de mayo-2 de junio 1985), Viterbo, 1986, pp. 93-123, en concreto 113-115.

[38] Cfr. O. Banti, *Iacopo d'Appiano. Economia, società e politica del comune di Pisa al suo tramonto (1392-1399)*, Pisa, 1971, y C. Violante, *Economia, società, istituzioni a Pisa nel Medioevo*, Bari, 1980. La ciudad perderá en 1406

rra por el gran Cisma de Occidente, que, iniciado en 1378, durará hasta 1417. La crisis afecta también a la orden dominica: un capítulo general de 1390 plantea la cuestión de la reforma en el orden del día.

Nuestro autor es una figura destacada de la orden dominica; entre otras cosas, es varias veces prior entre finales del Trecento y principios del Quattrocento del convento de Santa Catalina. El *Coloquio espiritual* está dedicado a explicar los sentidos ocultos de la misa: cada gesto del celebrante, cada palabra suya, cada detalle de los paramentos se interpretan de forma que ofrecen los significados teológicos y morales de los que eran portadores. Los interlocutores son cuatro, cada uno con una función precisa: Simone, el teólogo, explica los sentidos ocultos de la liturgia; Catalina solicita sus enseñanzas; el «fraile» da una versión fantástica, construyendo complejas imágenes alegóricas; la «monja» escucha, reza, se conmueve y, al final, alcanza el éxtasis. Es muy importante que el diálogo esté escrito en lengua vernácula; este aspecto, ligado a la presencia de interlocutores femeninos, nos da una idea del público al que quiere dirigirse: en primer lugar, uno monástico, pero también a la entera comunidad de los fieles; en ambos casos, las mujeres tenían una presencia de gran relevancia.

Las numerosas imágenes alegóricas que contiene el diálogo están construidas según un procedimiento preciso que podemos describir así:

1. se parte de una imagen sensible;
2. se pone la atención en un detalle;
3. se convierte por analogía en una imagen espiritual;
4. se la carga, para terminar, de eficacia operativa.

Veamos, por ejemplo, los consejos que se dan a la monja mientras el cura se pone la casulla:

> Mira fijamente la casulla, la cual cubre todas las demás vestimentas –dice Simone poco después– y verás que está dividida en dos partes [...] entonces te inflama y enciende la excelente virtud de la caridad, que es madre de las otras, extendiendo el amor a Dios con todas las fuerzas y al prójimo como a ti misma[39].

Las dos partes en las que está dividida la casulla representan las dos partes de la caridad, es decir, la que se dirige hacia Dios y hacia el prójimo[40]. Por otro lado, la colocación de la casulla, que cubre los otros paramentos sagrados, sirve para reforzar la alegoría, porque, según la enseñanza paulina (I Corintios 13), la caridad supera a todas las demás virtudes. Los verbos que indican la vista («mira», «verás») sirven para subrayar la estre-

---

su independencia cayendo en manos de los florentinos. Interesantes testimonios se encuentran en los textos recogidos en G. Varanini (ed.), *Lamenti storici pisani*, Pisa, 1968.

[39] Simone da Cascina, *Colloquio spirituale*, cit., p. 33.

[40] El mismo significado tiene un texto que constituye una fuente importante para el *Coloquio espiritual*: Inocencio III, *De sacro altaris mysterio libri sex*, en J.-P. Migne (ed.), *Patrologia Latina*, 217, cols. 773-915, en concreto 795.

cha contigüidad entre imagen física, por un lado, e imagen mental y espiritual, por otro; sugieren incluso que el paso de la primera a la segunda es fácil, casi inevitable. El segundo verbo, «verás», describe una meta ya alcanzada, algo que se obtiene gracias a esa mirada fija e intensa que aísla un detalle y lo colma de sentidos alegóricos; se trata ya de un ver con los ojos del alma. La celebración de la misa se convierte así, en las intervenciones de Simone, en fuente de un rico proceso metonímico; es un espectáculo cuyo desarrollo va interrumpiendo poco a poco, seccionando el cuadro obtenido en una larga serie de imágenes sensibles que se convierten después, según el procedimiento indicado, en imágenes alegóricas y espirituales. Se trata de un códice parecido al ya individuado en el Camposanto, en las relaciones entre palabras e imágenes que se crean en los frescos del Triunfo de la Muerte; también ahí era importante la calidad de la mirada, también la eficacia de la recepción se debe en el mirar fijamente y en el puente que éste puede crear entre imagen sensible, particular e imagen interior, llena de valor universal. Pero en el Camposanto se trataba de una gran narración propuesta al vasto público ciudadano, con fuertes colores para que tuviera una enseñanza penitencial; aquí estamos, como se decía, en un contexto diferente: el mensaje se hace más interior, el procedimiento más intelectual; al *exemplum* y a la *figura* les sucede la alegoría.

La formación de imágenes alegóricas cada vez más elaboradas tiene una función precisa; las imágenes deben dejar huella con fuerza en las diferentes facultades de la mente, deben comunicar conocimiento y, a la vez, operar una transformación moral, de modo que guíe hasta los umbrales de la experiencia mística. Hay que subrayar un punto; todo el proceso –la metamorfosis de la imagen, su forma de actuar en el alma– sólo es posible porque implica también a la memoria. Todos los interlocutores del *Coloquio espiritual* lo subrayan: cuando Simone y el fraile explican los detalles de sus imágenes, invitan a la monja a «ponerlos ante el intelecto», a «reducirlos a la memoria» y, por fin, a «meditarlos»[41]. Estos verbos se usan, si no como sinónimos, sí como expresiones que indican las fases estrechamente ligadas de un proceso único. Los sentidos ocultos de la alegoría puestos ordenadamente en la imagen hacen así de guía tanto para la comprensión como para la memoria y la meditación.

El *Coloquio espiritual*, como hemos visto, confía su propia eficacia al juego que crea entre imágenes descritas por las palabras e imágenes interiores. Pero si ampliamos el análisis más allá del texto, vemos aparecer en escena un tercer componente del juego, las imágenes pintadas, o, mejor dicho, construidas tanto con la pintura como con la escritura. El *Coloquio espiritual* ha llegado a nosotros por un único manuscrito, sin ninguna miniatura, pero sus imágenes alegóricas encuentran una puntual correspondencia en una serie de imágenes pintadas, ampliamente difundidas en el norte de Europa a partir, al menos, del Duecento (pero de origen más antiguo), imágenes o esquemas que se llamaban *stemmata* o *figurae* y que la crítica ha atribuido a la tipología de los *Bilderbücher*[42].

---

[41] Simone da Cascina, *Colloquio spirituale*, cit., pp. 34, 36, 165.

[42] Sobre este tema esencial está el extenso estudio de F. Saxl, «A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* V (1942), pp. 82-134. Importantes son, además, A. C. Esmeijer, *Divina quaternitas. A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam, 1978, que aclara bien la génesis didáctica de los esquemas y su vínculo con la exégesis bíblica; M. Evans,



Figura 5. Inglaterra, *Summa vitiorum et virtutum*, caballero que combate contra los vicios, miniatura sobre pergamino, mediados del siglo XIII.

Veamos un ejemplo sacado de un códice inglés de mediados del siglo XIII (Londres, The British Library, ms Harley 3244), que recoge diferentes textos, útiles para la predicación, entre los que se encuentra una parte de la *Summa vitiorum et virtutum* del dominico Peraldo, escrita hacia 1236[43]. Precisamente al texto del Peraldo se refiere la miniatura que ocupa los ff. 27v-28r del códice (fig. 5), de manera que forma una única escena. Miramos a este majestuoso caballero que, ayudado por un ángel, se enfrenta a una multitud de seres monstruosos. La relación entre palabra e imagen es muy estrecha; cada lugar de la imagen está, de hecho, provisto de una inscripción. Para entender lo que tenemos ante la vista, debemos no sólo leer los letreros, sino también fijar nuestra atención en el *lugar* donde cada uno de ellos está situado; tendremos, en otras palabras, que recorrer lentamente, etapa por etapa, todo el procedimiento compositivo del autor. Así es como éste consigue condicionar, incluso determinar, los modos, los tiempos, los procedimientos de la recepción.

La clave de lectura se nos ofrece por el *titulus* que está arriba: «militia est vita hominis super terram» («la vida del hombre en la tierra es una milicia»), sacada del Libro de Job (7, 1). Aquí está el origen de todo el sistema de la representación. Los dos elementos

«The Geometry of the Mind: Scientific Diagrams and Medieval Thought», *Architectural Association Quarterly* XII (1980), pp. 32-55, e *id.*, «An Illustrated Fragment of Peraldus's "Summa" of Vice: Harleian Ms. 3244», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLV (1982), pp. 14-168. Cfr. además E. Sanger, «Über die struktur des Bilderkodex in Trecento», *Critica d'arte* III (1938), pp. 131-135; S. Settis, reseña de G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milán, 1981, *Rivista di letteratura italiana* I (1983), pp. 405-410; J.-C. Schmitt, «Les images classificatrices», *Bibliothèque de l'École des Chartres* CXLVII (1989), pp. 311-341. Para el nexo con el arte de la memoria, cfr. J. B. Friedman, «Les images mnémotechniques dans les manuscrits de l'époque gothique», en B. Roy y P. Zumthor (eds.), *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal/París, 1985, pp. 169-184; L. Bolzoni, «Allegorie e immagini della memoria: il ciclo della "Torre della sapienza"», *Kos* XXX (abril-mayo, 1987), pp. 54-61, y U. Ernst, «Ars memorativa und Ars poetica», en J. J. Berns y W. Neuber (eds.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, Tubingen, 1993, pp. 73-100, en concreto 88-91.

[43] Cfr. M. Evans, «An Illustrated Fragment of Peraldus's "Summa"» of Vice: Harleian Ms. 3244», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLV (1982), pp. 14-68.

asociados (la vida del cristiano, el combate del caballero) están subdivididos en sus componentes; las virtudes que sirven al cristiano, por un lado; las armas que sirven al caballero, por otro. Las inscripciones hacen que la cadena de las asociaciones se vuelvan visibles y reconocibles; el yelmo es la esperanza; el escudo, la fe; la lanza, la perseverancia; el caballo es la buena voluntad, y así sucesivamente. Si el pasaje de Job antes citado da la clave de lectura unitaria, un pasaje de la epístola a los Efesios constituye el punto de referencia más cercano del procedimiento retórico que aquí se visualiza: «Tomad, pues, la armadura de Dios... Estad, pues, alerta, ceñidos vuestros lomos con la verdad, revestida la coraza de la justicia y calzados los pies... Embrazad en todo momento el escudo de la fe... Tomad el yelmo de la salvación y la espada del espíritu, que es la palabra de Dios» (Efesios 6, 13-17)[44].

La miniatura inglesa visualiza no sólo una concepción (la vida como combate) sino también un procedimiento preferentemente retórico que es, a menudo, utilizado en el texto de Simone (y es de uso más bien común en otros textos contemporáneos). En el *Coloquio espiritual* leemos, por ejemplo, que la esperanza conforta al pecador encaminado al arrepentimiento, y

> porque lo ve enfermo e impotente, le da un caballo que le conduzca a la patria celestial, y es su deseo. Este caballo está adornado con ornamentos de voluntad, sin pecado; la silla es la compunción, el heno es la devoción; a su lomo sube quien se convierte, y corra y espolee al caballo con ejemplos de santos...[45].

Está claro que un fragmento como éste se podía trasladar fácilmente a una imagen mixta muy parecida a la del códice inglés; bastaría cambiar las inscripciones.

Pero miremos ahora el contexto en el que está situado el caballero. Tiene delante de él una horda de demonios monstruosos colocados dentro de una parrilla rectangular. Una vez más tenemos que dejarnos guiar por las inscripciones; veremos entonces que se trata de los siete vicios capitales y de su numerosa prole (los vicios menores que de ellos se derivan). A ellos corresponden –alineadas en el campo del caballero– las siete palomas blancas, que representan los dones del Espíritu Santo, y las siete bienaventuranzas del Sermón de la Montaña, inscritas en la filacteria que sujeta el ángel. Estamos ante la representación visual de un sistema de correspondencias, de contraposiciones, de derivaciones; de un sistema, básicamente, de clasificación. También aquí estamos en presencia de procedimientos retóricos que podemos encontrar fácilmente y reproducir en un texto; si recorremos la parrilla rectangular de arriba abajo, podemos recurrir a la enumeración; si la recorremos en sentido horizontal, podemos recurrir a la antítesis. En ambos casos, el juego de las correspondencias numéricas (el siete en este caso) constituye un marco unitario que reconduce a la pluralidad.

Así, por ejemplo, en el *Coloquio espiritual*, en los capítulos XXX y XXXI, el *Pater noster* se divide en siete peticiones, cada una de las cuales está ligada a un don del Espíritu Santo, a una bienaventuranza del Sermón de la Montaña, a una virtud y al vicio contra-

[44] La glosa ordinaria amplía las indicaciones de san Pablo, llegando a incluir un caballo también (cfr. Evans, *An Illustrated Fragment*, cit., p. 19).

[45] Simone da Cascina, *Colloquio spirituale*, cit., p. 39.



Figura 6. *Thebit de scientia imaginum sive variorum opera*, círculos que representan las correspondencias septenarias (sacramentos, dones del Espíritu Santo, obras de misericordia, virtudes, vicios, cualidades del cuerpo y del alma), dibujo sobre pergamino, último cuarto del siglo XIV.

rio. Es el mismo esquema que encontramos a menudo visualizado en los *Bilderbücher*, por ejemplo, con unos círculos concéntricos (fig. 6).

Podemos ver así cómo un único códice retórico atraviesa prácticas y lenguajes diferentes: literario, figurativo o mixto. Pero se puede decir algo más. La miniatura inglesa entra por los ojos, nos hace entender con la inmediatez de la representación visual la estrecha relación que se puede crear –tanto en la pintura como en el texto literario– entre alegoría e imágenes de la memoria. Hemos visto ya cómo las inscripciones transforman cada parte de la imagen sensible en imagen moral. Al mismo tiempo, la totalidad funciona como sistema mnemónico; el orden de los *loci* no está sólo garantizado, sino que se revela fuerte y compacto; los diferentes *loci*, señalados justamente por las inscripciones, son como las piezas de un puzle; hay un único modo de recomponerlo, hay una imagen única en la que todas pueden encontrar colocación. Además, a través de las inscripciones, los conceptos abstractos de las diferentes virtudes se sitúan en los *loci* y se asocian a imágenes sensibles. Estas últimas se convierten así no sólo en alegorías sino también, según los dictámenes del arte de la memoria, en *imagines agentes;* conocimiento y recuerdo del sistema de los vicios y de las virtudes van al mismo paso.

Con las mismas modalidades están construidas otras imágenes mixtas que encuentran correspondencia exacta en el *Coloquio espiritual* de Simone da Cascina, como la «Turris sapientiae», ampliamente descrita en el capítulo VI (fig. 7), o como «el árbol de la meditación de Jesús», en el último capítulo, que corresponde fielmente al *Lignum vitae* de ascendencia bonaventuriana, del que Simone podía ver un ejemplo, entre otros, en el fresco atribuido a Taddeo Gaddi en el refectorio de Santa Croce en Florencia[46] (fig. 8).

Lo que es importante subrayar es la repetición de un mismo códice retórico, de modalidades compositivas idénticas. Esto hace posible la relación abierta que se crea entre

---

[46] Cfr. A. Ladis, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia, Mo./Londres, 1982, pp. 66-73 y 171.

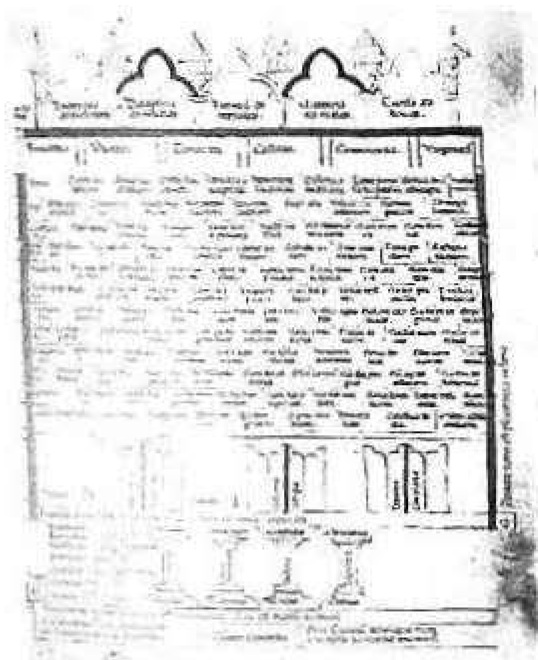


Figura 7. *Thebit de scientia imaginum sive variorum opera*, tabla con representación de la «Torre de la Sabiduría», dibujo sobre pergamino, último cuarto del siglo XIV.

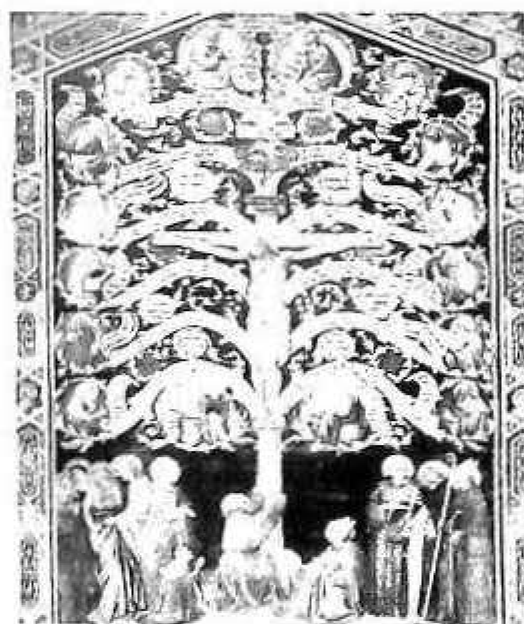


Figura 8. Taddeo Gaddi, el Árbol de la Vida, fresco, séptimo decenio del siglo XIV.

los textos literarios y las imágenes de los *Bilderbücher*; es decir, el hecho de que se verifiquen todas las combinaciones posibles. En efecto, tenemos:

1. textos dotados de imágenes (que, a su vez, pueden incluir otras tradiciones textuales);
2. textos sin imágenes (como el *Coloquio espiritual* de Simone);
3. imágenes sin textos, a menudo reunidas en un ciclo.

Si es cierto que existe una única lógica compositiva basada en la cadena de las correspondencias y de las analogías, se entiende que una imagen mixta, que representa, interpreta un texto (o más textos juntos), puede a su vez generar otros textos, y viceversa. Podemos ver en acción la dimensión creativa de la memoria. En efecto, estas imágenes mixtas, precisamente porque son sistemas de memoria, pueden funcionar también como máquinas para crear textos. Puesto que concentran en sí mismas un patrimonio de conocimientos, asociándolas a figuras sensibles pueden producir otras asociaciones, otros «recuerdos». No sólo el texto es traducible en imágenes, sino que la imagen puede a su vez generar nuevos segmentos de texto. Estamos ante un proceso de reflejo, pero también de difracción, de multiplicación; un proceso, en otros términos, en espiral.

Nos podemos preguntar qué tipo de difusión tuvieron procedimientos de este tipo. El texto de Simone, como se decía, está escrito en lengua vernácula, manifiesta la voluntad de dirigirse a un público más amplio que aquel que conoce el latín; queda, sin embargo, un texto de refinado intelectualismo, connotado fuertemente de sentido místico. Muchos otros indicios, sin embargo, indican que sería equivocado detenerse aquí y pensar en un uso limitado, de *élite*, del juego de imágenes que hemos descrito. Muchas de las imágenes mixtas de los *Bilderbücher* no se encuentran sólo miniadas en preciosos manuscritos; las vemos pintadas sobre tablas, o en grandes frescos, o incluso historiadas en vidrieras. Esto vale sobre todo para el *Lignum vitae*, pero una investigación atenta podría reservar no pocas sorpresas también en lo tocante a otras imágenes. Por ejemplo, se han encontrado huellas de un fresco del siglo xv, que representaba la *Turris sapientiae* en Alta Val Brembana, bajo el pórtico de la iglesia de Averara. La pintó, en 1446, «Petrus de Arsenelis»[47]. El caso de Averara nos dice que también un esquema tan complejo como la Torre de la Sabiduría no estaba destinado sólo a la meditación privada, sino que un buen predicador lo podía usar también para un público variado.

San Bernardino de Siena y la iconografía ciudadana

La prueba más importante de que el códice retórico que estamos describiendo es capaz de durar, de servir a varios propósitos, de mediar entre «alto» y «bajo», nos viene dada por la predicación de san Bernardino de Siena (1380-1444), el franciscano que, en el primer Quattrocento, obtiene un éxito de masas, llena de gente las plazas

[47] Cfr. G. Alessandretti, «La torre svelata», *Istituzioni e territorio* II, 5 (1987), pp. 38-40; Ciociola, «*Visibile parlare*», cit., pp. 36-37.

urbanas, hace erigir hogueras de las «vanidades», enseña a «reconocer» y a condenar a las brujas[48].

Entre los secretos de su éxito, junto a una mezcla sin escrúpulos de enseñanzas elevadas y de técnicas juglarescas y teatrales, está el uso de las imágenes. La utilización de la tablilla con el nombre de Jesús por la que Bernardino es célebre, es sólo un aspecto de un modo de proceder mucho más articulado y difundido. Sobre todo entre 1425 y 1427, en los años en los que llega a la mayor celebridad, está muy atento a usar hasta el fondo todos los recursos y efectos de ese juego de interconexiones entre imágenes mentales, imágenes construidas con las palabras y/o con la pintura, que hemos analizado más arriba. Interactúan nuevos y viejos esquemas, usados libremente y reinterpretados en una especie de eficaz *ars combinatoria*. Veamos algunos ejemplos.

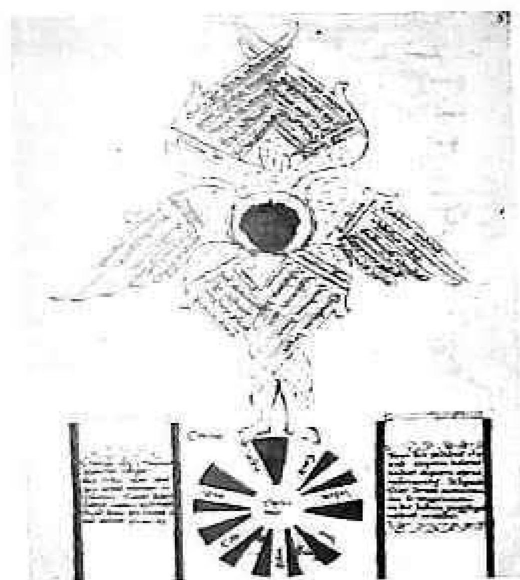


Figura 9. *Thebit de scientia imaginum sive variorum opera*, interpretación simbólica del serafín, dibujo sobre pergamino, último cuarto del siglo XIV.

En marzo de 1424 Bernardino predica en Florencia la Cuaresma[49], y lo hace, como siempre y como prescribían desde hacía siglos las *artes praedicandi*, aislando un versículo bíblico, el *thema* del sermón, que se divide y se subdivide en varias partes, de manera que forma la parrilla del discurso. Puntualmente, introduciendo la primera división del *tema*, Bernardino se refiere a las iluminaciones, a los esplendores, a los rayos, a las alas de un serafín, mejor dicho, a lo que él llama «nuestro serafín». ¿Se trata sólo de metáforas

[48] Sobre san Bernardino cfr., también para ulteriores indicaciones bibliográficas, Delcorno, *Exemplum e letteratura*, cit., cap. IV; *id.*, «Nota bibliografica», en Bernardino de Siena, *Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, ed. C. Delcorno, Milán, 1989, I, pp. 59-66; F. Mormando, *The Preacher's Demons. Bernardino da Siena and the Social Understanding of Early Renaissance Italy*, Chicago/Londres, 1999. Son muy útiles los cuatro volúmenes de la *Enciclopedia bernardiniana*, L'Aquila, 1980-1985.

[49] Los textos son legibles en los dos volúmenes de Bernardino de Siena, *Le prediche volgari*, ed. C. Cannarozzi, Pistoia, 1924.

llamadas a refinar el esquema escolástico de las divisiones? He podido verificar que las cosas no son así. Las minuciosas indicaciones de Bernardino se refieren a una imagen precisa entre las más difundidas ya a partir del siglo xiii, en el ciclo de esquemas visuales (o *Bilderbucher*) que hemos mencionado; el serafín (o el querubín, los dos términos tienden a confundirse) con seis alas, divididas en partes diferentes (las diversas plumas) cada una de las cuales, como indican las inscripciones, representa una etapa en la vía del arrepentimiento, de la confesión, de la purificación, de la elevación a Dios (fig. 9). La fuente literaria de la imagen es un texto del siglo xii, *De sex alis Cherubin*, atribuido generalmente a Alain de Lille, que a su vez reelabora una visión descrita por Isaías (Isaías 6)[50]. Además, según la *Legenda maior*, cuando san Francisco recibe los estigmas tiene una visión en la que la imagen de Cristo crucificado se sobrepone a la de un serafín con seis alas; es una de las escenas pintadas por Giotto en Asís[51]. La imagen del serafín de las seis alas era, por lo tanto, familiar a los franciscanos; la versión de los *Bilderbücher*, por otra parte, constituía un esquema ideal para los sermones de la Cuaresma.

Si releemos las diferentes indicaciones que Bernardino nos da en su cuaresmal florentino de 1424, vemos que cada una encuentra una precisa colocación en las varias partes de la imagen. Bernardino divide cada ala en siete partes (de las que derivan siete iluminaciones); de esta manera, cada ala corresponde a una semana y cada iluminación corresponde a varios días de la semana misma; al domingo se le hace coincidir con la primera iluminación. Dado que el cuaresmal empieza con el Miércoles de Ceniza, el primer sermón comienza en la cuarta iluminación de la primera ala. Las seis alas del serafín permiten así a san Bernardino recorrer todos los días de la Cuaresma. Para la Semana Santa usa como esquema el rostro del serafín y los resplandores (los rayos) que salen de él.

El cuaresmal bernardiniano de 1424 nos hace ver desde cerca cómo podían funcionar las imágenes de los *Bilderbücher:* el serafín, con sus seis alas y los siete resplandores de su rostro, se convierte para Bernardino en el mapa donde colocar todo el ciclo del sermón; y, a la vez, en una máquina textual y un sistema de memoria; le permite construir el esquema del cuaresmal, recordarlo y hacer que su público lo recuerde, en particular a los «intendentes», a los que se dirigen las minuciosas indicaciones de las que hemos partido. A primera vista misteriosas, tales indicaciones, en realidad, subrayan un recorrido, reenvían a lugares precisos, a lugares que son parte de la imagen pintada y, al mismo tiempo, lugares de memoria, lugares de un recorrido de elevación espiritual.

Con toda probabilidad, la imagen del serafín no estaba a la vista de los oyentes, debían crearla poco a poco en su mente. En otros casos Bernardino usa imágenes visibles, pinturas que formaban parte de la experiencia y de la memoria visual urbana, como instrumentos para comunicar con más eficacia su mensaje.

---

[50] Para un análisis más amplio de la tradición en la que Bernardino se incluye, cfr. L. Bolzoni, «Predicazione e arte della memoria: un quaresimale di Bernardino da Siena e l'immagine del Serafino», en R. G. Kecks (eds.), *Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz*, Berlín, 1991, pp. 179-195.

[51] Bonaventura da Bagnoregio, *Legenda maior*, XIII, 3, en *Analecta Franciscana*, vol. X: *Legendae S. Francisci Assisiensis saec. XIII et XIV conscriptae*, Quaracchi, 1941. Sobre los caracteres de la reconstrucción realizada por Buenaventura y sobre la representación que da Giotto, cfr. C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turín, 1993.

El ejemplo más complejo de este procedimiento nos viene dado por el segundo sermón del ciclo sienés de 1427. Tiene como *thema* un versículo de los Salmos (91, 11): «Angelis suis mandavit de te, ut custodiant te in omnibus viis tuis»; «Dios ha mandado a sus ángeles, que te miren en todas tus vías», traduce Bernardino, quien cuenta inmediatamente después una visión:

> Oh, me pareció ver la noche precedente, casi a la aurora, lo que está escrito en el Apocalipsis en el séptimo capítulo, donde dice así: «Vidi quatuor angelos stantes super quatuor angulos terre, tenentes quatuor ventos terre, ne flarent super terras, neque super mare, neque in ullam arborem»[52]. Digo que me [illegible] ver Siena, la cual tenía cuatro puertas en cuatro partes[53].

La visión desarrolla una [illegible] importante; precisamente, la insignia del «ver» permite relacionar el pasaje apoc[illegible] el de los Salmos y de aplicar todo ello a Siena; Bernardino, en efecto, dice que [illegible] visto a la Virgen que imploraba a Cristo para que protegiera la ciudad[54]. Más [illegible] —siempre en nombre del «ver» y de la presencia del cuatro— relaciona con los [illegible] otro pasaje bíblico, aquel en el que el profeta Daniel cuenta: «Yo miraba [illegible] mi visión nocturna y vi irrumpir en el mar Grande los cuatro vientos del cielo y salir del mar cuatro bestias, diferentes una de otra» (Daniel 7, 2-3)[55]. Poner en relación diferentes pasajes de la Escritura era una de las técnicas enseñadas por las *artes praedicandi*; menos obvios y tradicionales son los resultados que Bernardino obtiene actuando así. La imagen construida es especialmente fuerte e impresionante; condensa en sí una pluralidad de fuentes y, por lo tanto, de sugerencias; nace de una compleja *ars combinatoria*, pero se presenta como una emanación natural del texto bíblico, reivindica por consiguiente para sí la propia verdad y capacidad operativa de las imágenes del texto sagrado. El juego persistente del número cuatro es central: regula el desarrollo del sermón, es decir, marca casi todas las divisiones y subdivisiones del *thema*; al mismo tiempo, contiene una fuerte carga simbólica porque la tradición le hace el depositario de la totalidad o, mejor dicho, de la pluralidad ordenada que gobierna el mundo. Son cuatro los puntos cardinales, cuatro los elementos, cuatro las estaciones, cuatro los humores, etc.[56]. El cuatro encuentra su natural proyección visual en el cuadrado. En el texto del sermón, el cuadrado se convierte en la imagen con la que se pueden visualizar realidades diferentes entre sí, pero estructuralmente iguales: el mundo, la ciudad, el alma y el cuerpo del hombre. Bernardino intenta hacer que los oyentes construyan bien la imagen mental del cuadrado y colaborar a este proceso remitiendo a una imagen sensible que tienen a la vista: «Tiene sentido que el alma sea como una ciudad, la cual está puesta

[52] «Después de esto vi a cuatro ángeles en pie sobre los cuatro ángulos de la Tierra, que detenían los cuatro vientos de la Tierra, para que no soplase viento alguno sobre la tierra, ni sobre el mar, ni sobre ningún árbol» (Apocalipsis 7, 1).

[53] Bernardino de Siena, *Prediche volgari*, cit., I, pp. 116-117.

[54] Bernardino se remonta aquí a una larga tradición que asocia Siena y la Virgen; cfr. D. Norman, *Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City State*, New Haven Conn., 1999.

[55] «Videbam in visione mea nocte, et ecce quatuor venti coeli pugnabant in mari magno, et quatuor bestiae ascendebant de mari diversae inter se.»

[56] Cfr. Esmeijer, *Divina quaternitas*, cit.

en cuadrado como este púlpito»[57]. En relación con los cuatro puntos cardinales, explica después Bernardino, se colocan cuatro puertas; cada una de ellas corresponde a uno de los sentimientos principales del alma, que, a su vez, se comparan con cuatro vientos y se resumen con unos versículos, sacados de una *laude* de Iacopone pero que aquí, a diferencia de otros casos, no se cita:

> Cuatro vientos salen del mar
> que a la mente hacen turbar:
> el doler y el sanar,
> el temer y el esperar[58].

Antes de ir más allá, Bernardino se preocupa de que la imagen se fije bien en la mente:

> Igual que del alma, decimos de Siena [...] ¿Has visto Siena cuadrada como yo he dicho? —Sí. —Ahora piensa que el demonio está fuera de la ciudad, ingeniándoselas para hacer, si pudiera, peligrar la ciudad y a los que viven dentro[59].

En este punto, las cuatro puertas del cuadrado se convierten en los *loci* de un enfrentamiento entre ángeles y demonios. Los cuatro «vientos» del dolor y de la alegría, del temor y de la esperanza, explica Bernardino, pueden ser dirigidos bien o mal, es decir, pueden ser dirigidos hacia Dios o hacia los bienes mundanos. El modo en el que están dispuestos en los *loci* de la imagen visualiza el sistema de correspondencia y de oposición que los une: si el gozar es Oriente, por ejemplo, el dolor se situará en Occidente[60]. La imagen del cuadrado es capaz así de organizar y de hacer recordar todo el resto del sermón, que está dedicado a mostrar las consecuencias de un uso bueno o malo de los cuatro afectos del alma.

Al mismo tiempo, como se decía, la imagen se convierte en teatro de la lucha entre ángeles y diablos; sus *loci* se convierten en los lugares elegidos del contraste que, de vez en cuando, se introduce con fórmulas fijas:

> El diablo entra a veces en el alma con el placer por la puerta de levante [...] Viene el ángel y, desde la otra puerta, lo contrarresta con el dolor, diciendo [...]
>
> También llega al alma otro viento de occidente que significa el dolor [...] Y en cuanto el ángel ve a alguien que quiere ayudarse y retirarse de estos peligros, rápidamente corre en el pensamiento de ellos [...] y tapa la boca a este viento [...][61].

---

[57] Bernardino de Siena, *Prediche volgari*, cit., I, p. 127.

[58] Se trata de versos sacados de la *laude* «O amor de povertate» (Iacopone da Todi, *Laude*, cit., n. 36, vv. 55-58). En el texto de Iacopone los versículos delinean una etapa de un recorrido de elevación cuanto menos radical, que conlleva la liberación incluso del miedo del Infierno y de la esperanza del Paraíso. Bernardino usa los versículos como simple instrumento mnemónico, en función de un mensaje menos radical, que tiende a controlar las pasiones más que a abolirlas.

[59] Bernardino de Siena, *Prediche volgari*, cit., I, p. 128.

[60] Delcorno ha mostrado que el modelo para el enfrentamiento entre ángeles y demonios está en la *Expositio en Apocalypsim* de Matías de Suecia (Bernardino de Siena, *Prediche volgari*, cit., I, pp. 116-117, notas).

[61] *Ibid.*, pp. 130 y 134.

La puesta en escena de un teatro alegórico sirve para dar vivacidad a un esquema que corre el riesgo de ser repetitivo.

En los puntos de desarrollo del sermón, esto es, en los pasajes de una a otra articulación del *thema*, Bernardino recuerda a la mente del público la imagen de base que él ha construido:

> Tú has visto estos cuatro vientos contrarios, los cuales siempre cubren el alma con diferentes tentaciones, y has visto cómo los ángeles la ayudan para que no ceda, demostrándole los peligros que hay en amar, o temer, o esperar, o gozar las cosas de este mundo [...] Sabes cómo están allí arriba en San Agustín esas pinturas, con los cuatro vientos desde cuatro partes, y cuáles son esos cuatro vientos que yo te digo[62].

Bernardino se refiere a los frescos que Ambrogio Lorenzetti había pintado para la sala capitular del convento de San Agustín, desgraciadamente hoy perdidos[63]. Reencontramos en el fragmento citado la habitual, insistente referencia al *ver*; sirve para sugerir la naturalidad, casi la necesidad del paso de la imagen a su interpretación alegórica[64]. Al mismo tiempo, como se trata de una imagen bíblica, el juego del *ver* garantiza que la exégesis que Bernardino da por cierta deriva directamente del texto. El remitir a la pintura de Lorenzetti sirve para dar más fuerza a toda la operación; de ahora en adelante, cada vez que los oyentes vean los cuatro vientos pintados, los verán según la clave de lectura que Bernardino les ha dado: la imagen del pintor funcionará así como imagen de la memoria de las enseñanzas impartidas por el predicador.

En otros casos Bernardino cita imágenes muy conocidas en Siena y guía idealmente la vista del público a recibirlas, de manera que se cree una asociación con las palabras del predicador; la observación (y el recuerdo) de la pintura arrastra consigo la enseñanza que, en cierto sentido, Bernardino les ha confiado. Educación de la mirada y enseñanza moral van así estrechamente unidas.

Otras referencias a las pinturas urbanas cumplen una función análoga. Así, por ejemplo, los frescos del Buen y el Mal Gobierno, pintados por Lorenzetti en el Palazzo Pubblico de Siena, son recordados analíticamente para delinear los efectos de la paz y de la guerra, para poner a la vista las consecuencias de un gobierno ecuánime y de uno injusto. Un esquema binario, articulado en las antítesis, ofrece el esquema tanto para la lectura de las imágenes como para el texto del sermón[65].

---

62 *Ibid.*, p. 132.

63 Cfr. M. Seidel, «Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in Sant'Agostino», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXII (1978), pp. 182ss.

64 Hemos apuntado antes el mismo procedimiento en el *Coloquio espiritual* de Simone da Cascina.

65 Sobre los frescos del Buen y el Mal Gobierno cfr., también para ulteriores indicaciones bibliográficas, C. Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Turín, 1983, cap. VI; los artículos recogidos en E. Castelnuovo (ed.), *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, Milán, 1995, en concreto M. M. Donato, «La "bellissima inventiva": immagini e idee nella Sala della Pace», pp. 23-41, y F. Brugnolo, «Le iscrizioni in volgare: testo e commento», pp. 381ss. Para el modo en el que Bernardino los cita, cfr. C. Delcorno, «La città nella predicazione francescana del Quattrocento», *Quaderni della Fondazione del Monte di Bolonia, e Ravenna* III (1984), y AA.VV., *Alle origini dei Monti di Pietà. I Francescani fra etica ed economia nella Società del Tardo Medioevo*, Bolonia, 1984, pp. 29-39.

Otras veces la palabra del predicador guía la vista del público a que se acerque poco a poco a la imagen hasta concentrarse en el «acto» del personaje representado, en la disposición del cuerpo, en la expresión de la cara, que denotan los sentimientos que nos hacen ver el interior. Así, por ejemplo, el fresco de san Francisco recibiendo los estigmas, que los sieneses podían ver en la sala capitular del convento de San Francisco, recuerda de ese modo que el *acto* del santo comunica al espectador ese conocimiento del éxtasis que el pintor demuestra haber tenido:

> ¿Lo has visto allá en la sala capitular...? Yo no sé quién lo pintó; pero quien lo pintara, realmente reflexionó antes muy bien sobre lo que pintó. Lo hizo de modo que pareciera bello, que él estuviera fuera de sí y todo en Dios transformado. Mírale un poco en la boca lo que te demuestra. ¡Oh, cómo me gusta ese acto! Qué bien nos demuestra cómo él ardía en amor de Dios[66].

El *acto* de la Virgen en el momento de la Anunciación, como está representado por Simone Martini en el tríptico pintado para el altar de San Ansano en la catedral de Siena[67] (fig. 10), se convierte en la imagen ejemplar a la que las jóvenes se deben atener:

> ¿Habéis visto vosotras la de la Anunciación que está en la catedral, y el altar de San Sano que está al lado de la sacristía? La verdad, ése me parece el acto más bello, el más



Figura 10. Simone Martini y Lippo Memmi, *Anunciación*, temmple sobre tabla, 1333.

[66] Bernardino de Siena, *Prediche volgari*, cit., II, p. 929.

[67] La pintura fue trasladada en el siglo XVII a la iglesia de Sant'Ansano en Castelvecchio, de donde se retiró en 1799 para ser expuesta en los Uffizi; E. Carli, «Luoghi ed opere d'arte senese nelle prediche di Bernardino del 1427», in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo. Atti del XVI convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale* (Todi, 9-12 de octubre de 1975), Todi, 1976, pp. 155-182, en concreto 171, que aprecia también la agudeza crítica del predicador.

reverente y el más recatado que nunca viera en la Anunciación. Fíjate en que ella no mira al ángel; y está casi en una actitud temerosa. Ella sabía muy bien que él era ángel, ¿por qué tendría que turbarse? ¡Lo que habría hecho si hubiera sido un hombre! Toma ejemplo, jovencita, de lo que debes hacer tú. No hables nunca a un hombre si no está presente tu padre o tu madre[68].

Las menciones a la iconografía urbana pueden además entrelazarse con los viejos esquemas de los *Bilderbücher*. A veces, la imagen pintada no se cita explícitamente, pero podemos intuir con facilidad su presencia. Así, por ejemplo, en el cuaresmal florentino de 1424, varios sermones se modelan sobre el esquema del *Lignum vitae*. En concreto, en el Viernes Santo se parte de sus tres raíces y se detiene en los doce frutos que nacen de cada una de ellas y en las dos hojas que van con cada fruto. El esquema debe servir para recorrer los diferentes momentos de la Pasión, pero se hace tan complicado que el predicador invita al público a dibujar el Árbol de la Vida para poder seguir así mejor el sermón:

> Si quieres pintar el Árbol de la Vida, haz un árbol con tres raíces, y alza el árbol con doce ramas y con doce frutos, y agarradas a cada fruto haya dos hojas, y en cada hoja graba a Jesús de oro, y advertirás después por veinticuatro hojas toda la Pasión de nuestro Señor Jesucristo[69].

En realidad, había una gran imagen pintada que podía ayudar a construir mentalmente el recorrido delineado por el predicador. Bernardino no la cita, aunque estaba justamente allí, en Florencia, a poca distancia de donde él predicaba: el gran fresco del *Lignum vitae* que Taddeo Gaddi había pintado en los años sesenta del Trecento en el refectorio del convento de Santa Croce, y que ya hemos recordado a propósito de Simone da Cascina. Probemos también nosotros a dejarnos guiar por el complejo juego de las imágenes construido por Bernardino; tenemos un esquema de base, que podemos visualizar siguiendo las detalladas indicaciones que él nos da, de modo parecido a la versión simplificada del *Lignum vitae*, que es propia de los *Bilderbücher*; tenemos la versión, mucho más dramática y llena de personajes, del fresco de Taddeo Gaddi, y tenemos las imágenes mentales que las palabras del predicador crean en nosotros. Además, hace falta tener en cuenta que se trata de un sermón del Viernes Santo, el más caracterizado, según la tradición, por componentes dramáticos y por una fuerte implicación emotiva[70]. La construcción del esquema del sermón, con su complicado juego de correspondencias numéricas, sirve de apoyo exactamente a esto: es la parrilla sobre la que se disponen los varios actos de una especie de representación sagrada en la que el público es arrastrado a participar, a hacerse involucrar incluso físicamente. Meditación, intensa visualización,

---

[68] Bernardino de Siena, *Prediche volgari*, cit., II, p. 870.

[69] *Ibid.*, II, p. 294. El oro que se usa para escribir el nombre de Jesús se relaciona con el culto del trigrama promovido por Bernardino.

[70] Sobre los sermones del Viernes Santo, cfr. P. W. Keppler, «Zur Passionspredigt des Mittelalters», *Historisches Jahrbuch* III (1882), pp. 285-315, y K. Hefele, *Der hl. Bernhardin von Siena und die franziskanische Wanderpredigt in Italien während des XV. Jahrhunderts*, Friburgo, 1912, pp. 105-120.

participación emotiva, implicación sentimental; todo esto se entrecruza en el juego retórico y mnemónico que se confía a las escansiones numéricas.

Resulta claro entonces cuál es el sentido de las referencias a la iconografía urbana que poco a poco encontramos en los textos de Bernardino; la ciudad, con sus lugares, con sus imágenes familiares, ya arraigados en la memoria del público, está llamada a transformarse en teatro de la memoria de la predicación bernardiniana. Educación de la mirada y denuncia de los errores iconográficos realizados por los pintores[71] se unen estrechamente, ambos contribuyen a hacer posible ese circuito entre palabras e imágenes, entre escucha y recepción visual, que el predicador construye con tanto cuidado.

---

[71] Véase, por ejemplo, el pasaje en el que Bernardino dice que José fue «el viejo más alegre que había habido nunca en el mundo, guardián del gran tesoro que era la gloriosa Virgen María, y que fue después su dulce hijo Jesús. Tanta alegría, tanto gozo había en él que era una maravilla. Y los muy bobos pintores le pintan viejo melancólico y con la mano en la mejilla, como si tuviera dolor o melancolía debida a la encomienda que se le había dado; cuando era todo lo contrario, alegre de corazón, de mente y de cara, viéndose en tanta gracia de Dios. Y al lado pintan a Nuestra Señora de parto, como si tuviera dolores o penas, como las tienen las demás mujeres, y con las nodrizas, etc. Todo son errores, que ella dio a luz sin dolor alguno» (Bernardino de Siena, *Prediche volgari*, cit., I, pp. 278-279).

16

Espacios y formas en la memoria funeraria medieval[1]

Armando Petrucci

En la memoria funeraria, los elementos verbales y los iconográficos –a través de los cuales se expresa y concreta– se suceden, se alternan, se funden según equilibrios y relaciones a veces diferentes. Las palabras escritas y las imágenes, al unísono o por separado, expresan valores de armonía estética y de solemnidad gráfica; y por medio de la disposición en el espacio, del material usado, de las dimensiones adoptadas, refuerzan su capacidad de identificación, que alcanzan a todo el complejo monumental en el que el cuerpo mismo del difunto es, a la vez, conservado, identificado y exaltado.

La memoria funeraria del milenio medieval nace, en la tradición europea occidental, ya marcada por la tradición expresiva a la vez clásica y cristiana de la cual es heredera directa.

En la tradición clásica –desde las más antiguas manifestaciones helénicas y después, más aún, en las realizaciones romanas de la época tardorrepublicana e imperial– la presencia de lo escrito, ordenado y estilizado según el modelo griego, prevalecía sobre lo figurativo, constituido por el retrato (o por los retratos) o por escenas de ese tipo, y que generalmente estaba separado con un marco que contribuía a resaltar su importancia. En las inscripciones funerarias de difuntos de más alto rango, caracterizadas por una rigidez de gran solemnidad, desde el siglo I d.C. se fueron poniendo, gradualmente, al lado y a modo de contraposición, las memorias fúnebres de personas o de familias de rango social inferior (libertos) y provinciales; precisamente en ellas la jerarquía dispositiva de lo escrito y de las imágenes fue superada o ignorada. Se tuvieron así disposiciones más libres,

---

[1] Por la extensión de este ensayo, he usado libremente el material recogido por A. Petrucci, *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Turín, 1995. Véase también, en general, R. Favreau, *Epigraphie médiévale*, Turnhout, 1997 (sobre todo, el cap. XIV: «Les épitaphes», pp. 291-312). Para este párrafo en concreto se remite a C. Carletti, *Iscrizioni cristiane a Roma. Testimonianze di vita cristiana (secoli III-VII)*, Florencia, 1986; en el corpus de B. G. de Rossi, A. Ferrua y A. Silvagni (eds.), *Inscriptiones christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores. Nova series*, Roma [después Ciudad del Vaticano], 1922-1985. Para África, V. Saxer, *Morts, martyrs, reliques en Afrique chrétienne aux premiers siècles*, París, 1980; Y. Duval, *Loca sanctorum Africae. Le culte des martyrs en Afrique du IVe au VIIe siècle*, Roma, 1982.

invenciones gráfico-espaciales menos rígidas, con invasiones a veces recíprocas de espacios que antes habían estado netamente separados; en ellas se manifestaron, en suma, las premisas de una interpretación visual de la memoria funeraria diferente y alternativa respecto de aquella canónica de las clases superiores de la sociedad romana y de su ideología de la muerte.

Tales premisas encontraron una original acogida y una plena realización ya en las memorias funerarias cristianas más antiguas de Roma entre los siglos II y III d.C.

Un movimiento religioso como el protocristiano fue inducido, por sus premisas ideológicas mismas, a plantearse el problema de la identificación y la memoria de los propios difuntos de una manera profundamente diferente del elaborado y realizado durante siglos por la ideología civil y estatuaria de las elites gubernamentales del imperio. La memoria escrita de los primeros cristianos se dirigía, de hecho, a un público seleccionado y concreto, constituido por los miembros de una todavía reducida secta la cual ocupaba y usaba, según una tradición religiosa oriental (baste recordar la mitraica), lugares de culto y de memoria de los difuntos separados y delimitados, a veces subterráneos y secretos. Dentro de ellos, los testimonios escritos –entre ellos, aunque no principalmente, los conmemorativos– estaban constreñidos forzosamente en superficies angostas y realizados con técnicas pobres. Por lo demás, los textos mismos de memoria de los difuntos estaban ya –por razones de humildad– reducidos a lo esencial, tanto que precisamente por ello se ha recurrido a la expresión de «laconismo arcaico». Las memorias funerarias se fueron de esta manera estructurando en dos secciones, articuladas entre sí de manera fluida y libre, con recíprocas invasiones de campo: un texto, que tenía sólo una función identificativa del difunto, de quien, normalmente, se indicaba como significativo el único *dies vitae*, que era el de la muerte; un elemento figurativo, constituido por signos y símbolos, la cruz, el monograma constantiniano, las letras «apocalípticas» (alfa y omega), anclas, peces, palomas con ramilletes de olivo, y así sucesivamente, al que remitía, en ausencia del retrato, el mensaje propiamente ideológico de interpretación de la vida y de la muerte. A veces es el texto, aunque sea mínimo, el que relega a los márgenes símbolos y figuraciones; en otros casos son estas últimas las que conquistan el centro del campo expositivo y relegan el escrito a los márgenes. No faltan, para terminar, casos en los que la presencia de un perfil humano (un orante o también el difunto, pero privado de caracterizaciones fisionómicas) contribuye a desestabilizar ulteriormente la relación entre imágenes y texto.

Una vez olvidadas o, en cualquier caso, superadas las dos interpretaciones opuestas, formales e ideológicas, del recuerdo de los difuntos que habían caracterizado los siglos de la cultura clásica y de la paleocristiana, el milenio medieval construyó lentamente en las diferentes áreas culturales de la Europa occidental una nueva trama de fórmulas conmemorativas articulada de varias maneras entre Norte y Sur, entre Oriente y Occidente.

La producción epigráfica de la Alta Edad Media europea se había reducido, prácticamente, entre los siglos VI y VII a la función funeraria. En efecto, la inmensa mayoría de los letreros expuestos en el interior de los edificios sagrados altomedievales está constituida por inscripciones funerarias que recuerdan, no ya a cada uno de los fieles comunes, como en la cultura paleocristiana, sino a las elites y, sobre todo, a los grandes eclesiásticos, en una perspectiva ideológica inversa respecto de la del cristianismo de los

primeros siglos. En efecto, a una visión tendencialmente igualitaria se la sustituyó por una opuesta, que privilegiaba la memoria de lo más elevado de cada iglesia y de las comunidades monásticas, a los mayores benefactores, a los reinantes, en tanto que donantes y protectores.

Otro elemento que caracteriza la memoria funeraria altomedieval –esta vez formal y expresiva– es el constituido por el aniconismo; de hecho, están ausentes no sólo los retratos, olvidados ya desde siglos, sino, a menudo, también todo tipo de figuración y de símbolo. La consiguiente reducción de la memoria funeraria al texto escrito, en una época además de analfabetismo casi total, terminó por atribuir a las formas gráficas exclusivamente la tarea de transmitir el mensaje conmemorativo relativo a cada difunto y la ideología del culto funerario, en un proceso que tendía a transformar la escritura en figura y la figura en signo. Desde tal perspectiva, como ya se ha observado, las escrituras alfabéticas pueden estar cargadas de significados estéticos, mágicos o, más generalmente, ideológico-religiosos, que se atribuyen a signos gráficos, considerados como pura forma visual, independientemente de su significado verbal.

Inevitablemente este cambio de función expresiva indujo a los creadores y ejecutores de productos gráficos expuestos, especialmente en el ámbito funerario, a enfatizar las características ornamentales de cada signo; de este modo, las mayúsculas utilizadas en situaciones expositivas se enriquecieron a menudo con volutas, prolongaciones, curvas, terminaciones y retoques que las hicieron radicalmente diferentes respecto de los modelos geométricos tardoantiguos, y terminaron por modificar el aspecto y renovar la estructura.

Esta transformación no sucedió siempre ni en todo lugar; en Roma y en Bizancio la tradición clasicista resistió más que en otros lugares y mantuvo una explícita fidelidad formal a los modelos del siglo vi, al menos en los productos de más alto nivel, destinados a conmemorar difuntos destacados, como altas autoridades religiosas o laicas.

En otros lugares y, en particular, en el área franco-germánica, en ausencia de los retratos, con la escritura se mezclaron algunos elementos figurativos esenciales, como las cruces, que ocupan a veces, entre los siglos vii y ix, buena parte del espacio expositivo. En ocasiones, la libre manipulación de las formas gráficas y de la disposición de la compaginación transformó todo el texto conmemorativo en una inextricable, si bien elegante, maraña de rasgos, enfáticamente engrandecidos, fragmentados o incluidos unos en otros, como en el epitafio de Bernardo conservado en Toulouse y fechado en el siglo viii[2].

Aparte se sitúa la experiencia conmemorativa en las islas Británicas (incluida también Irlanda) entre los siglos vi y vii, donde las soluciones expresivas de la memoria funeraria se caracterizaron por una fuerte originalidad formal. Allí las inscripciones, grabadas so-

---

[2] Cfr. A. Petrucci, ficha «Escritura», en E. Castelnuovo y G. Sergi (eds.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. II: *Del costruire: tecniche, artisti, committenti*, Turín, 2003, p. 596, fig. 2 [ed. cast.: *Arte e historia en la Edad Media II. Del construir*, Madrid, Akal, 2012]. Para las inscripciones funerarias altomedievales italianas y francesas se remite a los siguientes tres *corpora*: A. Silvagni, *Monumenta epigraphica christiana saeculo XIII antiquiora quae in Italiae finibus extant iussu Pii XII Pontificis Maximi*, 4 vols., Ciudad del Vaticano, 1938-1944; P. Rugo, *Le iscrizioni dei secoli VI-VII-VIII esistenti in Italia*, 5 vols., Cittadella, 1974-1980; R. Favreau y J. Michaud (eds.), *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, 19 vols., París [después Poitiers], 1975-1997. Cfr. también para Italia, N. Gray, «The Palaeography of Latin Inscriptions in the Eighth, Ninth, and Tenth Centuries in Italy», *Papers of the British School at Rome* XVI (1948), pp. 38-170.

bre monolitos o, en cualquier caso, sobre bloques de piedra clavados en la tierra al aire libre, llevan el texto sobre líneas dispuestas verticalmente de arriba abajo, con alineación insegura; raramente están presentes simples símbolos como la cruz (a veces incluida en un círculo), o nexos entre las letras, capitales o minúsculas; no son raros los casos de bilingüismo (celta-latín) y de digrafismo, con uso de escritura Ogam al lado de la latina[3].

Se pueden considerar muertos excelentes a los mártires, cuya memoria se garantizaba y difundía por la existencia de reliquias corporales, transmitidas a lo largo de los siglos y destinadas a dar lustre a nuevas fundaciones de iglesias o a incrementar el prestigio de otras ya existentes. Pero toda reliquia necesitaba una identificación segura y, por lo tanto, una autentificación escrita por parte de un miembro del clero autorizado a darla. Las autentificaciones, de todas formas, se conservaban junto a las reliquias correspondientes o también puestas en un contenedor común, altar, saco, relicario, cajetines, etc. Esto significa que las autentificaciones (controlar acto y certificado) podían ser múltiples, si constituían una relación, o individuales, si estaban junto a cada reliquia específica[4]. El ejemplo más ilustre que nos ha llegado de esta práctica doble está constituido por la serie de letreros que acompañaron el envío desde Roma a la reina lombarda Teodolinda, probablemente después de la muerte del pontífice Gregorio Magno (†604), de doce reliquias de santos venerados en Roma; de ellas fue escrito, por un Giovanni *indignus et peccator*, una elegante relación en papiro con las denominaciones ordenadamente dispuestas sobre dos columnas divididas por signos de separación ondulantes, según una usanza antigua, mientras las autentificaciones individuales, aplicadas en cada reliquia distinta, fueron escritas por otras manos en papeletas de papiro[5]. La práctica de las listas y de las papeletas, al estar destinadas a ser de uso exclusivo de los sacerdotes encargados de la conservación de estas particulares memorias funerarias, puede ser considerada, en cierta medida, reservada y secreta.

La tercera práctica era completamente opuesta en los modos de presentación y en la finalidad de uso, constituida por inscripciones expuestas en las que se hacían públicas las listas nominativas de los santos cuyas reliquias estaban conservadas en un determinado recipiente monumental y consagrado, en general un altar. También ésta era una práctica antigua, dado que nos han llegado ejemplos, al menos, del siglo VI; sin embargo, su difusión y monumentalización parecen pertenecer a un periodo más avanzado de la época altomedieval. Como ejemplo de alto nivel se puede recordar la lista de reliquias grabada en un cipo funerario antiguo transformado en altar que muestra también el recuerdo de la consagración de la iglesia de Santa Maria in Portico, hecha en Roma por el papa Gregorio VII, el 7 de diciembre del 1073 (fig. 1). Se trata de una inscripción solemne y muy cuidada,

---

[3] Para las islas Británicas cfr. C. Tedeschi, «Osservazioni sulla paleografia delle iscrizioni britanniche paleocristiane (V-VII sec.). Contribuzione allo studio del origine delle scritture insulare», *Scrittura e Civiltà* XIX (1995), pp. 67-121.

[4] Para la autentificación de reliquias, cfr. H. Leclercq, «Reliques et reliquaires», en F. Cabrol y H. Leclercq (eds.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, XIV/2, París, 1948, cols. 2338-2343, y A. Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Múnich, 1997.

[5] Cfr. la edición y reproducción en A. Bruckner y R. Marichal (eds.), *Chartae latinae antiquiores*, XXIX, Dietikon-Zúrich, 1993, n. 863, pp. 5-11.



Figura 1. Roma, parroquia de Santa Galla en la circunvalación ostiense, altar votivo de Gregorio VII, inscripción en la fachada anterior, mármol, 1073.

distribuida en dos caras del altar y circundada por los marcos preexistentes de festones. La escritura está enriquecida con formas gráficas particulares (*G* redondilla, *W*, nexos e inclusiones de letras, etc.), que constituyen casi una particularidad estilística de las escrituras de lujo romanas de la época, adoptadas también en la producción de libros de más alto nivel, como la de las llamadas biblias atlánticas (es decir, de gran formato) o «gregorianas»[6].

Hacia las postrimerías del siglo XI es posible, por lo tanto, reconocer en la memoria funeraria romana más solemne una influencia directa de los modelos gráficos librarios contemporáneos en la praxis epigráfica. En realidad, una relación más o menos directa entre escrituras de aparato *in libris* y escrituras expuestas *in marmore* y, a menudo, identificables también en ejemplos altomedievales, como los del monasterio de San Vicente en Campania[7]. Pero es en el periodo que se abre con el siglo XII, que se va caracterizando poco a poco de manera cada vez más evidente por el nacimiento y el desarrollo de nuevas formas gráficas mayúsculas, cuando el fenómeno es incontestable, orgánico y extendido a los aspectos más generales del escrito epigráfico y, en particular, funerario: disposición del escrito, delimitación del espacio epigráfico, relación con las imágenes, ubicación del monumento. Es entonces cuando la memoria funeraria europea cambia radicalmente de aspecto y protagonistas.

Con el Duecento asistimos, ante todo, a la extensión del número de los comitentes, ya no sólo eclesiásticos, sino pertenecientes a nuevas categorías de elites laicas: *milites* y juris-

---

[6] Para las escrituras de aparato «gregorianas», cfr. A. Petrucci, «Divagazioni paleografiche sulla Roma gregoriana», en L. Gatto y P. Supino Martini (eds.), *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, [Florencia] 2002, vol. II, pp. 471-478.

[7] Para los epígrafes funerarios di San Vincenzo al Volturno, en Campania, objeto últimamente de exhaustivos estudios, véase F. de Rubeis, «La scrittura a San Vincenzo al Volturno fra manoscritti ed epigrafi», en F. Marazzi (ed.), *San Vincenzo al Volturno. Cultura, istituzioni, economia*, Monteroduni, 1996, pp. 21-40.

tas; además, se dan a conocer ejecutores de una nueva calidad, ya no simplemente lapidarios sino auténticos artistas, a menudo organizados en talleres urbanos. Como consecuencia de los cambios relacionados con el proceso productivo y sus finalidades, surgieron otros elementos formales significativos de total novedad. Ante todo, una nueva escritura de aparato (la llamada mayúscula gótica), ya formada en la segunda mitad del siglo xii, caracterizada, más que por imbricaciones de unas letras en otras y por frecuentes nexos, por la presencia de formas mayúsculas y minúsculas, por la correlación del texto sobre la línea, por la riqueza de abreviaturas, por la reducción de los espacios interlineares, por la reaparición del rayado. Además, se difunden dos nuevos modos de presentación y de disposición del texto memorativo: si en vertical, dispuesto en la pared, en módulos horizontales a menudo en dos columnas, por influencia evidente del modelo de la página del libro; si en horizontal, en el pavimento de naves y de capillas (las «tombe terragne» dantescas: *Purg.*, XII, 16-18), [illegible] márgenes de la lápida, a modo de cinta, que envuelve, delimita y pone de relieve [illegible] ocupado por el retrato del difunto. Para juzgar la amplitud y extensión del [illegible] entre los siglos xiv y xv bastará un ejemplo, el constituido por la gran iglesia [illegible] de Santa Croce en Florencia, donde todavía hoy se conservan doscientos setenta [illegible] *lastre terragne*» (lápidas pavimentales), que, antes de la reconstrucción vasariana, sumaban más de mil. Estas lápidas, en una auténtica exaltación triunfal de la clase dirigente ciudadana, estaban situadas sobre las sepulturas de miembros de la elite económica y política (priores, *ganfalonieri*, ricos mercaderes, notarios), mientras que las tumbas de los eclesiásticos constituían sólo una ínfima minoría[8].

En realidad, la revolucionaria novedad que modificó radicalmente a partir de los siglos xii-xiii (aunque con importantes anticipaciones en el xi) la memoria funeraria expuesta en Europa fue la restitución de la imagen del difunto como elemento significativo y central del recuerdo y la consiguiente progresiva «marginalización» (en el sentido literal en las lápidas) del texto, que antes y por muchos siglos había sido el único o preeminente elemento significativo y constitutivo del complejo conmemorativo.

Entre los esporádicos ejemplos del siglo xi, sigue siendo célebre el sepulcro del abad Isarno en San Víctor de Marsella, después de 1048, en el que la escritura, todavía central, cubre como sudario rectangular el cuerpo del difunto, del que aparecen sólo la cabeza y los pies, rodeados a su vez por dos segmentos semicirculares de escritura. Sin embargo, el auténtico triunfo del nuevo modelo prevalentemente figurativo se verifica en la primera mitad del siglo xiii; bastará recordar las lápidas metálicas de Juan (†1248) y de Blanca (†1243) de Francia, conservadas en Saint-Denis, en donde alrededor de las figuras de los dos difuntos en bajorrelieve se desata un elegante cinta de escritura en esmalte.

Otra novedad diferente fue la aparición, en los márgenes de las prácticas epigráficas europeas, de las inscripciones en lengua vernácula, ya fueran dedicatorias o conmemorativas de personas o de sucesos, o funerarias. Muchas de estas inscripciones iban acompañadas de modestos motivos, ornamentales y figurativos, o de escudos o enseñas; a menudo la escritura adoptada era la minúscula, más que la solemne mayúscula gótica. Para Italia recordaremos al menos el más antiguo ejemplo pisano de la inscripción funeraria bilingüe realizada por el escultor Biduino para el juez Giratto, en el siglo xii, y el análo-

---

[8] Para las lápidas funerarias de época pregótica y gótica, cfr. Petrucci, *Le scritture ultime*, cit., pp. 69-71.

go genovés de la lápida para Simone y Percivalle Lercari, de 1259, también bilingüe; o también el basto y pobre, de Rossellino di Ghino da Pistoia, de 1338, en una casa de Meluzzo (Massa Carrara). Con el Trecento, como por lo demás sucedía desde hacía tiempo en Francia, el uso se fue difundiendo cada vez más[9].

Como se ha señalado, en la Europa gótica la nueva particularidad estilística de la memoria funeraria está marcada por la reafirmación definitiva, en los siglos siguientes, de la representación de la figura humana respecto a la letra. En efecto, en este punto hay que subrayar que los muertos dignos de memoria escrita e iconográfica siguieron siendo –incluso en una época, como la que va del siglo XII al XVIII, caracterizada por la progresiva urbanización y por la difusión cada vez mayor de la alfabetización– una ínfima minoría privilegiada, tanto en muerte como en vida, por el poder de las armas, del dinero, de la ideología religiosa y de la cultura oficial; los demás, todos los demás, aunque fueran Wolfgang Amadeus Mozart, eran enterrados en fosas comunes en las que se depositaban los restos mortales, mientras que el nombre era una sombra cada vez más difuminada en la memoria de los contemporáneos y de los venideros.

Otra gran novedad de la memoria funeraria del siglo XIII fue el «monumento parietal» para los difuntos «excelentes», de los que se tienen todavía en Europa, y en Roma en particular, grandes ejemplos o fragmentos notables que nos permiten comprender cómo esta original creación del gusto artístico de la época, sostenida por el orgullo desmedido de una clase gobernante eclesiástica y laica segura de su poder, fue capaz de impresionar el imaginario colectivo (fig. 2)[10]. Lo testimonia precisamente uno de los intelectuales laicos más originales y agudos del siglo, Boncompagno da Signa, en su *Candelabrum eloquentiae* de 1226:

> Los sepulcros de las personas sublimes y de los hombres más sabios se decoran como tálamos; se sobreponen baldaquinos de piedra decorados de diversos colores, se ponen epitafios y cármenes en los que se recuerda a la posteridad las grandezas y los méritos de los difuntos y, en fin, siempre se menciona el desprecio al mundo; se pintan imágenes de la Divinidad, de la santa Virgen y de los santos en cuyo honor se han construido las iglesias; se pintan también santos y ángeles que presentan las almas a la divina Majestad;

y continúa: «pero hubo un día en que se hacían [para los difuntos] esculturas admirables en mármoles selectos, con siglas con puntos, que hoy no conseguimos ni leer ni entender», para concluir: «para terminar, hay que notar que cinco son las cosas que llevan a

---

[9] Para las inscripciones italianas en lengua vernácula, cfr. A. Stussi, «Epigrafi medievali in volgare dell'Italia settentrionale e della Toscana», en C. Ciociola (ed.), *«Visibile parlare». Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Cassino-Montecassino, 26-28 de octubre de 1992), Nápoles, 1997, pp. 149-175; véase también A. Petrucci, «Il volgare esposto: problemi e prospettive», *Scrittura e Civiltà* XXII (1998), pp. 235-248.

[10] Para los monumentos «a parete», cfr. I. Herklotz, *«Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Roma, 1985, y F. de Maffei, *Le arche scaligere di Verona*, Verona, 1956; más en general, K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild: figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlín-Nueva York, 1976; el pasaje de Boncompagno en Petrucci, *Le scritture ultime*, cit., pp. 75-76 y 81-82.

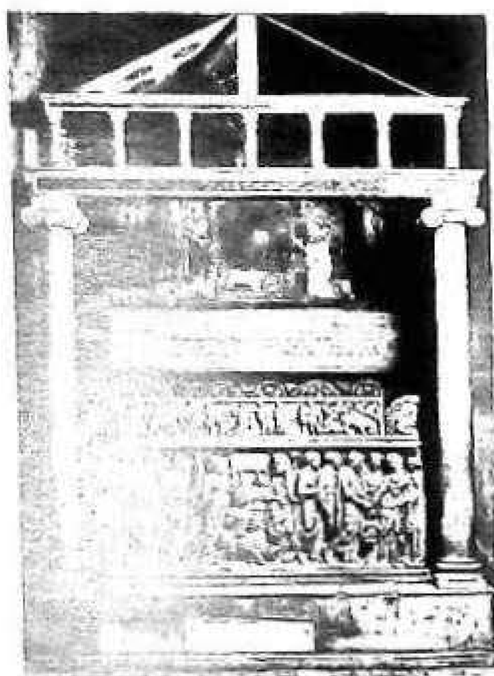


Figura 2. Roma, basílica de San Lorenzo Extramuros, monumento funerario del cardenal Guillermo Fieschi, mármol, *ca.* 1256.

los venideros a decorar los sepulcros: costumbre, devoción, afecto, méritos de la personas y vano deseo de gloria».

En este singular pasaje, Boncompagno representa, con la mirada del contemporáneo, capaz de captar las novedades ideológicas y de gusto de su tiempo, el monumento fúnebre parietal en toda su grandiosa ostentación, de la que señala la riqueza ornamental, las decoraciones en color (mosaico o pinturas), los motivos figurativos. En él, en efecto, en contraste con las declaraciones explícitas de humildad, el elemento principal es la exaltación del cuerpo, es decir, del cadáver del difunto, situado en el centro del complejo monumental, alzado del suelo y reproducido por el retrato. El escrito, al que se reserva la función de puro y simple documento, puede aprovechar un espacio reducido (aunque a veces pueda ser doble), de manera que no desvía la atención del espectador de las imágenes y de los símbolos.

Como ya se ha observado:

> El mensaje ideológico permanecía, en efecto, confiado al complejo figurativo, al retrato, a los emblemas que todos los visitantes y todos los fieles podían, al menos en superficie, captar y descifrar, incluso desde lejos, con una ojeada. La lectura del texto con valor didascálico y con valor de autentificación podía quedar reservada a las ocasiones de verificación, de estudio, de reflexión que implicaban una operación de inspección física de cerca del espacio o de los espacios inscritos, según procedimientos análogos a los relacionados con los de autentificar reliquias, que permanecían unidas al fragmento sagrado sólo para documentar, en caso de inspección y de control, naturaleza y autenticidad.

Otro tipo de monumento fúnebre de los «grandes» de la política o del saber fue, en la Italia del Duecento y del Trecento, el que se situaba tanto en el interior como, sobre



Figura 3. Verona, monumento funerario de Cangrande della Scala, mármol, *ca.* 1329.

todo, en el exterior de iglesias y catedrales, constituido por una estructura arquitectónica aislada en el espacio, muy desarrollada en altura y articulada en pisos. Recuérdense los conocidísimos de los profesores de Derecho de la Universidad de Bolonia, empezando por Accursio (†1263) y por su hijo Francesco (†1293), y por Odofredo (†1265), hasta el arca de Giovanni d'Andrea (†1348), que lleva debajo una inscripción extensa y legible; y después los extraordinarios e imponentes monumentos fúnebres de los Scaligeri, señores de Verona, cuyo mayor ejemplo es el de Cangrande (†1329), «en cuya rotunda forma piramidal, la lápida epigráfica se encuentra debajo del sarcófago, en la parte más baja del baldaquino, a increíble distancia de la cúspide, desde la que se ríe, vivísimo» y orgullosamente subido en su caballo, el difunto (fig. 3).

Sobre todo fuera de Italia, el proceso de reducción de lo escrito y de prevalencia absoluta de los elementos figurativos, al fin y al cabo, del «monumento» sobre el «documento», se realizó también en otros dos productos de la *pietas* funeraria de las elites europeas: la gran lauda sepulcral metálica, dominada por el retrato grabado, y el monumento en forma de lecho o de baldaquino, aislado en el espacio y completamente centrado en la presencia del difunto, tumbado y representado en el sueño de la muerte. Fuertes elementos, a la vez caracterizadores y simbólicos, de tales retratos son algunos detalles, como el libro de oraciones sujeto entre las manos y/o el perro tendido a los pies para las mujeres, las armas o los libros (de otra evidencia y dimensión) para los hombres.

En la memoria funeraria de los «grandes» en la Europa gótica, entre los siglos xiii y xiv, se hace evidente inmediatamente la fuerte compresión, repentina, de la expresión escrita respecto de la figurativa. La disminución de la importancia y, sobre todo, la menor legibilidad del texto conmemorativo, subrayadas por un desplazamiento visual marginal, por la rigidez de las líneas y de las letras, por la ausencia de autonomía espacial,

dejan al complejo figurativo, cada vez más rico y ostentoso, la tarea de expresar el auténtico mensaje ideológico sobreentendido en el evento conmemorativo.

No obstante, el texto seguía siendo un elemento que no podía eliminarse del lenguaje funerario expuesto; era el que fijaba y comunicaba, aunque a veces fuera de manera gráficamente poco explícita, la identidad y el nombre del difunto honrado y representado; aun cuando, precisamente, las formas gráficas de la minúscula gótica, *naturaliter* ornamentales, no contribuyeran a una lectura ágil desde lejos y a una plena inteligibilidad, impedida a los menos expertos y a los semianalfabetos. En efecto, tanto en la ejecución monumental en piedra como en la libraria, la mayúscula gótica se caracterizaba por elementos ornamentales que duplicaban los trazos, por refuerzos de claroscuro del *tratteggio*, por alargamientos y curvaturas de trazos, por formas excesivamente estrechas y apretadas más o menos en todas las áreas culturales y lingüísticas europeas; y tales características pasaron sin modificaciones relevantes, incluso en la producción de epígrafes funerarios, a las diferentes lenguas vulgares[11].

El texto, por lo tanto, ya no ocupaba la parte central de la memoria funeraria, de la que hacía de simple y pura didascalia. Sin embargo, por una progresiva reacción a la cultura gótica que arranca en la Italia centro-septrentional ya en la primera mitad del siglo XIV, muy pronto reencontró la centralidad perdida y también, con el tiempo, un lenguaje gráfico diferente y opuesto. Teóricamente aclaran tal concepto los protagonistas del llamado prehumanismo italiano, precedidos por el mismo Francisco Petrarca, quien en su *De remediid utriusque fortunae* transfirió al ámbito funerario la polémica de los nuevos intelectuales, embebidos de cultura clásica, contra las clases dirigentes «populares» de la Italia de los *comuni*.

> En una época hubo estatuas que eran señales de virtud. Estaban erigidas en honor de aquellos que habían realizado grandes gestas o habían muerto por el Estado; se erigían para hombres ricos de ingenio, para los doctos; ahora los mármoles carísimos los utilizan para ricos mercaderes.

Como sabemos, Petrarca dictó dos epígrafes para su querido nietecito, Francescuolo da Brossano (†1368), de los que cuidó personalmente el grabado y dorado. El más grande de los dos, en seis dísticos elegíacos con la fecha añadida debajo, presenta una excelente y modernísima mayúscula gótica espaciada y legible, encuadrada por un doble marco (fig. 4). Se ha observado que lo que sorprende en estos dos ejemplos de epígrafes petrarquistas «es el énfasis que se da a la presencia del texto escrito, la centralidad reivindicada por la escritura y por su plena visibilidad». Tal centralidad, aunque sea todavía en formas rotundamente góticas, está también presente en el *mausoleum* que Rolando da Piazzola (†1330), prehumanista paduano sobrino de Lovato Lovati, quiso sobreponer a un sarcófago romano, situado al aire libre en la plaza del Santo de Padua, en recuerdo de su hijo Guido[12].

---

[11] Para las escrituras de tipo «gótico» en epigrafía, cfr. B. Breveglieri, *Scritture lapidarie romaniche e gotiche a Bologna. Osservazioni paleografiche*, Bolonia, 1986, además de Favreau, *Epigraphie*, cit., pp. 78-88.

[12] Los epígrafes de Petrarca en A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Ciudad del Vaticano, 1967, pp. 68-69 y lám. XX; la cita en F. Petrarca, *De remediis utriusque fortune*, Lyon, 1577, p. 170, y en Petrucci, *Le scritture ultime*, cit., pp. 91-92; *ibid.*, también para Rolando da Piazzolla, p. 91 y tab. 31.

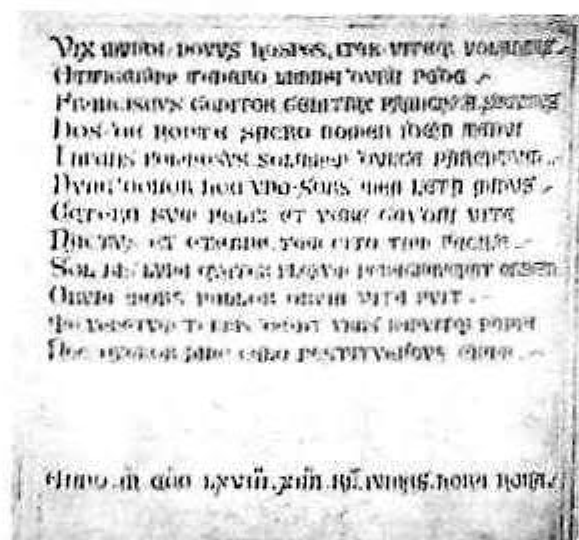


Figura 4. Pavía, epitafio compuesto por Francesco Petrarca para su nieto Francescuolo da Brossano, mármol, 1368.

En Italia, donde el lenguaje textual y visual de la memoria funeraria expuesta pronto cambiaría radicalmente, las antiguas soluciones se iban, pues, innovando; mientras tanto, en la Europa del Norte una nueva presencia había enriquecido el panorama de la representación funeraria, la turbadora del llamado *transi*, es decir, la representación lo más realista posible del cadáver en descomposición, a veces duplicada por el retrato del difunto durmiente. Aquí la escritura aparece no sólo reagrupada aparte, con soluciones gráficamente complejas y textualmente alusivas al hecho del tránsito, sino también en forma de expresiones provenientes del cadáver y desarrolladas en largas tiras de papel dispuestas libremente en el espacio. La estrategia formal de tales soluciones expresivas revela la configuración de una nueva relación espacial entre escritura funeraria y representación del difunto, del cual punto central de referencia deviene el cadáver, mostrado en toda su desnuda crudeza; al lado y alrededor de éste, el escrito dirigido al público creyente reconquista una función no sólo de identificación y de autentificación, sino también de advertencia, dentro de una relación coloquial[13].

Además del *transi*, otro producto del culto conmemorativo a los difuntos fue, entre los siglos XII y XVIII en las regiones europeas septentrionales, la gran lauda realizada en metal fundido de color negro, en la que se grababa a buril tanto la imagen del o de los difuntos como el letrero conmemorativo, a menudo en lengua vernácula, que se ha señalado. Se conservan unas cuatro mil en Inglaterra, algún centenar en Alemania, Francia, España, Países Bajos y Bélgica, países escandinavos y Polonia. La inscripción, generalmente dispuesta en una banda a lo largo de los bordes, está hecha, en la mayoría de los casos, no en mayúsculas sino en minúsculas góticas *(littera de forma)*, por influencia evidente de los libros de horas o, en cualquier caso, de la liturgia y la devoción. El efecto decorativo del complejo grabado es de gran fuerza y de notable armonía, mucho mayor

[13] Para los *transi*, cfr. K. Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley, Ca.-Londres, 1973 (y Petrucci, *Le scritture ultime*, cit., pp. 105-106).



Figura 5. Donatello y Michelozzo, baptisterio de San Juan, monumento funerario del antipapa Juan XXIII, mármol, 1425-1428.

que en las lápidas de suelo en piedra o mármol, donde resulta más clara la separación entre escrito e imagen[14].

En la Italia del primer Quattrocento, donde, como observó Ernst Gombrich, se había dado a la vez la renovación formal de las artes decorativas y de las artes gráficas, los nuevos modelos para la memoria escrita de los muertos no provinieron del norte de Europa, todavía encerrados en los intrincados lenguajes del gótico; venían, por el contrario, de un pasado lejano, el de la cultura clásica, y fueron, como entonces, construidos según el principio de la centralidad del escrito. La escritura, sabiamente ordenada y dispuesta en la superficie monumental, estaba de nuevo constituida por elementos gráficos de sencillas líneas rectas y módulo grande para que pudieran percibirse y leerse de lejos, y estaba insertada cuidadosamente en cartelas o tablillas «a la antigua» sostenidas por ángeles alados.

El primer ejemplo del nuevo estilo funerario fue creado entre 1425 y 1428 por Donatello y Michelozzo, los dos grandes escultores florentinos, imitadores geniales de los lenguajes figurativos de la romanidad clásica. Me refiero al monumento funerario del antipapa (si bien considerado papa en Florencia) Juan XXIII, muerto el 19 de diciembre de 1419, situado solemnemente en el baptisterio florentino, según el modelo tradicional

[14] Para las laudas metálicas, cfr. F. A. Greenhill, *Incised Effigial Slabs. A Study of Engraved Stone Memorials in Latin Christendom c. 1100 to 1700*, 2 vols., Londres, 1976.

«de pared» pero entre dos columnas antiguas (fig. 5)[15]. Aquí la inscripción, limitada al nombre del difunto y a la fecha de su muerte, y dispuesta en tan sólo cuatro líneas, tiene un relieve nuevo y central. Por lo que sabemos hasta el momento, es la primera inscripción funeraria, en Italia y en Europa, escrita en capitales mayúsculas de inspiración románica, abiertamente antigótica, según los dictámenes estilísticos promovidos en Florencia en aquellos años por Niccolò Niccoli, amigo y guía de los máximos artistas florentinos de la época. La escritura epigráfica, sostiene Lorenzo Ghiberti, repitiendo los principios, «no sería hermosa si no cuando las letras [fueran] proporcionales en figura y en cantidad y en sitio y en orden y en todo lo que es visible, armonizándose en ellas todas las diferentes partes»[16].

Donatello siguió por este camino, modificando *ab imis* los tradicionales módulos monumentales con un original uso renovado de lo escrito, como muestra con toda evidencia la lápida de suelo para el obispo de Grosseto Giovanni Pecci (†1426), en el que la escritura no está dispuesta a lo largo de los márgenes, sino en un rollo a los pies del difunto. Más tarde Bernardo Rossellino realizó, entre 1449 y 1452, el imponente monumento fúnebre «de pared» de Leonardo Bruni (†1444) en Santa Croce de Florencia, con una gran inscripción de estilo florentino en una tablilla sujeta por dos ángeles.

Ya a mediados de siglo, el nuevo modo de componer y de representar las conmemoraciones fúnebres de los «grandes» y de celebrar su memoria se difunde rápidamente en los principales centros italianos, fundiendo admirablemente el retrato, los símbolos funerarios clásicos transformados en cristianos y la escritura monumental dispuesta «a la antigua». Esta misma escritura, con el tiempo, perdió su caracterización florentina, inspirada en modelos románicos, haciéndose completamente clásica por imitación de formas gráficas antiguas, como demuestra, en la segunda mitad del siglo, la producción paduana (de la Padua de Mantegna) y, poco más tarde, la romana de época sixtina (desde Sixto IV, papa de 1474 a 1485), dominada por Andrea Bregno, escultor, y por Bartolomeo Sanvito, refinadísimo calígrafo «a la antigua», inventor de originales soluciones gráficas para usar en los códices y en las inscripciones, enriquecidos de nuevos manierismos y de un personal uso de los colores.

Hacia finales del siglo y, por consiguiente, de la Edad Media, la memoria funeraria italiana –y, más tarde, con esfuerzo y larga resistencia, también la europea–, cambiaba estilos y lenguajes; pero ésta, en pleno Renacimiento, es otra historia que excede los confines cronológicos que nos hemos propuesto.

---

[15] Para el monumento florentino a Juan XXIII, cfr. S. Blake Mcham, «Donatello's Tomb of Pope John XXIII», en R. Goffen, M. Tetel y R. G. Witt (eds.), *Life and Death in Fifteenth-Century Florence*, Durham, NC-Londres, 1989, pp. 146-173.

[16] Sobre los sepulcros «a la antigua», Petrucci, *Le scritture ultime*, cit., pp. 95-103. La cita de Ghiberti en E. H. Gombrich, «From the Revival of Letters to the Reform of the Arts. Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi», en D. Fraser, H. Hibbard y M. J. Levine (eds.), *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, Londres, 1967, pp. 71-82.

17

La imagen repetida: filiación y creación en el arte de la Edad Media

Fabrizio Crivello

Introducción

La producción artística medieval se distingue sustancialmente de la moderna y contemporánea; en estas últimas, la personalidad del artista, casi siempre bien individuada, incluso si actúa según premisas precisas y siguiendo la cultura que lo ha precedido, se desenvuelve con un mayor grado de autonomía. En la Edad Media, el prestigio y el valor de los ideales, ligados a la tradición del cristianismo antiguo, primero, e imperial, después, determinaron en el lenguaje figurativo y en la producción intelectual una actitud diferente en relación con la innovación que, incluso cuando se daba, requería mucho tiempo. Por lo tanto, no se puede negar que en la Edad Media se introdujeran innovaciones de época en el campo artístico[1], pero ha de subrayarse que el cambio no se percibió como necesidad primaria de la civilización medieval, sobre todo por lo que concierne a las imágenes, entendidas aquí, principalmente, en la acepción de representaciones pictóricas. Éstas son la categoría de obras que, con mayor facilidad que la arquitectura y su decoración escultórica, se prestan a la observación del fenómeno de la repetición. Y esto por diferentes razones; por un lado, la escultura arquitectónica, consolidada sólo a partir de la época románica, representa de por sí uno de los aspectos más innovadores del arte medieval; por otro, la arquitectura –como se aclarará a continuación– fue repetida, sustancialmente, según referencias de tipo ideal más que formal.

Al lado de esta «diversidad» de la Edad Media, se considera la condición esencial que distingue los documentos figurativos de los demás testimonios históricos; esto es, se trata de obras únicas, dado que no pueden existir en copia múltiple y siempre idéntica, como es el caso de las obras literarias. La unión de los dos factores –el peso de la tradición y la unicidad de la obra de arte– actuó de modo que en la Edad Media la producción

---

[1] B. Brenk, «Originalità e innovazione nell'arte medievale», en E. Castelnuovo y G. Sergi (eds.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. I: *Tempi Spazi Istituzioni*, Turín, 2002, pp. 3-69 [ed. cast.: *Arte e historia en la Edad Media I. Tiempos, espacios, instituciones*, Madrid, Akal, 2009].

artística se diera en buena parte a través de la repetición de imágenes preexistentes, si bien con arreglo a modelos, con modalidades e intenciones diferentes según los tiempos, los lugares y las circunstancias[2].

La repetición de las imágenes, aunque de modo distinto, era una práctica muy conocida en la Antigüedad. Sin embargo, en la Edad Media, la praxis de esta repetición cambia conceptualmente: en la Antigüedad, es el mayor grado de aproximación estilística y formal al modelo lo que la dirige, aspirando a la intercambiabilidad entre modelo y repetición, con una visión no muy diferente de la moderna noción de copia; en la Edad Media, la repetición de una imagen es, más sencillamente, el presupuesto necesario, a menudo imprescindible, para la realización de una nueva obra artística. Según esta práctica, la repetición de una imagen ocurre, normalmente, transfiriendo los datos estilísticos al lenguaje figurativo del contexto en el que sucede la operación. En este sentido, se puede afirmar que en la Edad Media la repetición de una imagen implica, en realidad, un proceso creativo.

De qué manera este proceso es característico de la época medieval, también aparece claramente en algunos testimonios coetáneos. Uno de los más significativos se halla en la *Descripción de Irlanda* que Giraldo Cambrense escribió entre 1185 y principios de 1188, después ampliada por el mismo autor en épocas sucesivas. En Kildare, donde se erigía una de las iglesias más antiguas de la isla, Giraldo pudo admirar un antiguo evangeliario ricamente decorado en el que se puede reconocer un manuscrito insular precarolingio. Después de ofrecer una descripción –el juicio más antiguo escrito de una obra de arte insular[3]–, el autor narra las condiciones milagrosas en las que se había realizado.

---

[2] Sobre la repetición de la imagen en la Edad Media existe una vasta bibliografía, incluida también en muchos estudios sobre obras individuales; para consideraciones generales se remite aquí a las contribuciones de K. WeitzMann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration* [1947], Princeton, NJ, [2]1970 [ed. cast.: *El rollo y el códice*, Madrid, Nerea, 1990]; H. Swarzenski, «The Role of Copies in the Formation of Styles of the 11th century», en *Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art* (Nueva York, 7-12 septiembre de 1961), Princeton, NJ, 1963, pp. 7-18; *Copies, repliques, faux*, *Revue de l'Art* 21 (1973) (número monográfico), en concreto F. Chamoux, T. Velmans, L. Grodecki, M.-M. Gauthier, A. Schnapper, B. Foucart y A. Chastel, «Éditorial», pp. 5-31 («I. Antiquité, Moyen Age oriental et occidental. Les arts de repetition», pp. 5-13); P. Bloch, «Original – Kopie – Fälschung», *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* XVI (1979), pp. 41-72; P. Springer, «Modelle und Muster, Vorlage und Kopie, Serien», en A. Legner (ed.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, catálogo de la exposición (Colonia, 6 de marzo-9 de junio de 1985), Colonia, 1985, vol. I, pp. 301-314; S. Moralejo Álvarez, «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», en *Actas. V Congreso Español de Historia del Arte (Barcelona, 29 octubre-3 noviembre 1984)*, Barcelona, 1986, vol. I, p. 104; *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions. Proceedings of the Symposium (Baltimore, 8-9 March 1985)*, Washington DC, 1989, en concreto G. Vikan, «Ruminations on Edible Icons. Originals and Copies in the Art of Byzantium», pp. 47-60, y J. J. G. Alexander, «Facsimiles, Copies and Variations. The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts», pp. 61-72; J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven, Con., 1992; H. L. Kessler, *sub voce* «Copia», en *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 264-277; *id.*, *sub voce* «Modello», *ibid.*, VIII, Roma, 1997, pp. 491-496; H. Mund, «La copie chez les Primitifs flamands et Dirk Bouts», en M. Smeyers (ed.), *Dirk Bouts (ca. 1410-1475). Een Vlaams primitief te Leuven*, Lovaina, 1998, pp. 231-246.

[3] Véase el comentario de O. Pächt, *Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis*, Múnich, 1977 [ed. cast.: *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza, 1986]. Cfr. también E. Pirotte, «La Parole est aux images. La lettre,

> La noche precedente a la mañana en la que el escriba debía empezar su libro, un ángel se le puso al lado mientras dormía, le mostró una imagen en una tablilla que tenía en la mano, y le preguntó: «¿Crees que sabrás dibujar esta imagen en la primera página del libro que estás por escribir?» «Por supuesto que no», respondió el escriba, pensando que no era capaz de una arte de tal refinamiento y que no conseguiría comprender una obra tan misteriosa e insólita. Y el ángel a él: «Mañana pide a tu señora [*scilicet* santa Brígida] que ruegue por ti al Señor, que te abra los ojos del cuerpo y del espíritu para darte una vista más aguda y una comprensión más sutil, y que guíe tu mano para dibujar de la manera conveniente».
>
> Así hizo, y a la noche siguiente el ángel volvió, presentándole la misma imagen y otras más. El escriba enseguida las observó atentamente y las confió fielmente a la memoria y, con la ayuda de la gracia divina, las reprodujo todas a la perfección en los sitios apropiados en su libro. Y así, el libro fue ilustrado gracias a las indicaciones del ángel, los ruegos de Brígida y la capacidad de imitación del escriba[4].

El arte de los manuscritos insulares, que, con toda razón, los estudios modernos consideran una de las contribuciones más originales que la Edad Media produjo en el campo artístico[5], en realidad, para Giraldo presuponía la repetición de modelos precisos, aunque se conocieran de manera completamente milagrosa.

Procedimientos y modos de este proceso de repetición resultan especialmente evidentes en la decoración e ilustración de libros, no sólo por el hecho de que estas labores estén por naturaleza relacionadas con la repetición de un texto, sino también por el número de testimonios que nos han llegado, que permiten, en muchos casos, comparar el modelo y su repetición, y, por consiguiente, remontarse al procedimiento seguido.

---

l'espace et la voix dans les évangiles insulaires», en J.-M. Sansterre y J.-C. Schmitt (eds.), *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée. Actes du colloque international (Rome, 19-20 juin 1998)*, Bruselas-Roma, 1999, pp. 61-73.

[4] Giraldo Cambrense, *Topographia Hibernica*, cap. XXXVII, en *id.*, *Opera*, vol. V: *Topographia Hibernica et Expugnatio Hibernica*, ed. J. F. Dimock, Londres, 1867, p. 124 («Nocte prima, cujus mane librum scriptor inchoaturus fuerat, astitit ei angelus in somnis, figuram quandam tabulae quam manu praeferebat impressam ei ostendens, et dicens, "Putasne hanc figuram in prima libri quem scripturus es pagina possis imprimere?" Cui scriptor, de tantae subtilitatis arte, de tam ignotae et inusitatae rei diffidens notitia, respondit, "Nequaquam." Cui angelus; "In crastino die dic dominae tuae, ut ipsapro te orationes fundat ad Dominum, quatinus ad acutius intuendum et subtilius intelligendum tibi tam mentis quam corporis oculos aperiat, et ad recte protrahendum manus dirigat." Quo facto, nocte sequente iterum affuit angelus, eandem figuram aliasque multas ei praesentans. Quas omnes, divina opitulante gratia, statim advertens et memoriae fideliter commendans, libro suo locis competentibus ad unguem scriptor impressit. Sic igitur angelo praesentante, Brigida orante, scriptore imitante, liber est ille conscriptus»). La traducción citada en el texto se basa en *id.*, *Agli estremi confini d'Occidente. Descrizione dell'Irlanda*, ed. M. Cataldi, Turín, 2002, pp. 74-75.

[5] W. Koehler, *Buchmalerei des frühen Mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlaß*, ed. E. Kitzinger y F. Mütherich, Múnich, 1972, pp. 7-9.

La tradición

El estudio de las obras de arte figurativo puede ser tratado desde dos puntos de vista diferentes. Ante todo, se presenta como un conjunto de datos independientes entre sí, a los que se recurre para obtener información sobre la producción artística de un determinado periodo, ámbito o artista (considerados en este aspecto, no implican, necesariamente, juicios de ningún tipo sobre el modo en que se constituyen). Se sitúan sincrónicamente ante el observador, que las percibe como algo concluido. Desde el punto de vista diacrónico, por lo tanto, más histórico, tal patrimonio se presenta, sin embargo, como algo que se ha modificado en el tiempo, por lo que el dato se configura como eslabón de una serie.

El dato y el proceso que lo ha generado constituyen una unidad indivisible; entre los dos existe, en efecto, una relación de dependencia donde el dato asume las propias características conforme al modelo. Una sucesión de datos, que estén relacionados por procesos generativos homogéneos, constituye una serie y, más series, forman el conjunto de la tradición.

El estudio de la tradición y de la correcta inserción del dato en su seno tiene una importancia fundamental: no nos podemos ilusionar con que un dato se analiza correctamente, si no se nos informa, previamente, sobre el proceso que lo ha determinado. El análisis será correcto sólo en la medida en que el historiador haya recogido todas las informaciones accesibles sobre el modo en el que se ha constituido el dato.

En el estudio de la obra de arte, el valor de este proceso surge, en concreto, ante aquellas realizaciones que, sin el conocimiento de la tradición, resultarían difícilmente comprensibles. Considérese, por ejemplo, la miniatura que representa a las Marías en el Sepulcro del *Evangeliario de Nonantola* (Museo Benedittino Nonantolano y Diocesano de Arte Sacra, f. 45*v*; fig. 1)[6], del último cuarto del siglo XI. La escena muestra a las tres Marías ante el ángel; en el centro de la representación están suspendidos en el vacío un paño azul y, debajo, un elemento circular del mismo color atravesado por un signo en forma de S. Los guardias dormidos están representados arriba, dispuestos en diagonal y divergentes, por encima de una estructura arquitectónica apenas esbozada. Si no se conociera la tradición iconográfica de esta escena en relación con la miniatura otoniana de Reichenau[7], de la que dependen algunas de las miniaturas del manuscrito nonantolano[8], no se llegaría a comprender del todo las elecciones figurativas del artista románico. La representación superpuesta de las telas, del sudario doblado en círculo, y su colocación

[6] G. Z. Zanichelli y M. Branchi (eds.), *La sapienza degli angeli. Nonantola e gli Scriptoria padani nel Medioevo*, catálogo de la exposición (Nonantola, 5 de abril-20 de junio de 2003), Módena 2003, pp. 123-29, n. 27 (M. Branchi).

[7] Sobre la elaboración de este tema iconográfico en Reichenau, cfr. P. Bloch, «Das Reichenauer Einzelblatt mit den Frauen am Grabe im Hessischen Landesmuseum Darmstadt», *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* III (1963), pp. 25-43; A. S. Korteweg, *De Bernulphuscodex in het Rijksmuseum Het Catharijneconvent te Utrecht en verwante handschriften*, *Dissertation*, Amsterdam, 1979, pp. 200-204.

[8] I. Siede, «Un contributo alla storia della Reichenau e al suo influsso sull'arte italiana: artisti itineranti o libri viaggianti», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* serie IV, II, 2 (1997), pp. 481-508, en concreto pp. 488-491.



Figura 1. Nonantola, *Evangeliario de Nonantola*, las Marías en el Sepulcro, miniatura sobre pergamino, último cuarto del siglo XI.



Figura 2. Reichenau, *Apocalipsis de Bamberg*, las Marías en el Sepulcro, miniatura sobre pergamino, alrededor de 1010 (?).

en el centro de la escena aparecen en el *Apocalipsis de Bamberg* (Staatsbibliothek, ms. Msc. Bibl. 140, f. 69*v*; fig. 2)[9] y en el *Evangeliario de Augusta* (Diözesanmuseum St. Afra, DMA 1003, f. 51*v*)[10]. También la insólita colocación de los soldados encuentra en la miniatura de Reichenau un paralelo en el más tardío *Evangeliario de Brescia* (Biblioteca Civica Queriniana, ms. F. II. 1, f. 33*v*)[11]. El artista románico de Nonantola no actuó, por lo tanto, autónomamente, de manera extravagante, sino según un modelo preciso con estas características. Él lo reprodujo, manteniendo sólo los elementos esenciales para la representación: las figuras principales, las telas y el sudario doblado –las pruebas de la Resurrección según el relato evangélico de Juan (20, 6-8)– que, privados de la ambientación arquitectónica del sepulcro abierto y de los demás elementos, aparecen como suspendidos en el vacío sobre el pergamino. También la forma circular del sudario doblado es

[9] M. Pippal, «Das Herrscherbild und die christologischen Miniaturen im Evangelistar-Teil», en G. Guckale-redlefsen y B. Schemmel (eds.), *Das Buch mit 7 Siegeln. Die Bamberger Apokalypse*, catálogo de la exposición (Bamberg, 26 de noviembre de 2000-31 de enero de 2001), Lucerna, 2000, pp. 143-148, en concreto pp. 145-146.

[10] *Suevia Sacra. Frühe Kunst in Schwaben*, catálogo de la exposición (Augusta, 30 de junio-16 de septiembre de 1973), Augsburgo, 1973, pp. 175-76, n. 167 (F. Mütherich). Véase, además, P. K. Klein, «Otto III. oder Heinrich II., ein Streit um des Kaisers Bart? Zum Problem der historischen Einordnung der Bamberger Apokalypse», *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* LIV-LV (2000-2001), pp. 35-61, en concreto p. 50.

[11] Korteweg, *De Bernulphuscodex*, cit., pp. 93-106, 162-165; *id.*, «Der Bernulphuscodex in Utrecht und eine Gruppe verwandter spätreichenauer Handschriften», *Aachener Kunstblätter* LIII (1985), pp. 35-76, en concreto pp. 47-52. La presencia de los dos soldados sobre el Sepulcro se encuentra también en el *Evangeliario de Farfa* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vitr. 20-6, f. 44r), realizado en el último cuarto del siglo XI, pero que repite un modelo de Reichenau de mediados del siglo XI (I. Siede, *Zur Rezeption ottonischer Buchmalerei in Italien im 11. und 12. Jahrhundert*, St. Ottilien, 1997, pp. 18-61, en concreto pp. 33, 41).

característica de la miniatura otoniana de Reichenau. Si nos remontamos a la tradición que presupone esta miniatura, nos damos cuenta del procedimiento seguido por el artista y cada elemento adquiere significado.

Sobre todo son los documentos figurativos, las obras, los que ofrecen la posibilidad de reconstruir relaciones y filiaciones; más incierto es el valor que hay que atribuir a las fuentes. En este sentido, un ejemplo significativo lo aporta la *Virgen Constantinopolitana* en la abadía de Santa Justina de Padua, icono oriental del siglo XIII, considerado obra de san Lucas[12], y la *Virgen* atribuida a Giusto de' Menabuoi[13] hoy en el Museo Diocesano de Padua. En relación a esta última, en el *Libellus de magnificis ornamentis civitates Padue*, el médico paduano Michele Savonarola, que escribe en los años cuarenta del Quattrocento, narra que Giusto había realizado para la catedral paduana una copia de la *Virgen Constantinopolitana* con no pocas dificultades. En cualquier caso, el resultado fue satisfactorio, dado que el mismo Savonarola pudo constatar en persona que entre las dos Vírgenes no había diferencias sustanciales[14]. Hoy es todavía posible hacer la comparación, pero, si no tuviéramos el testimonio del médico Paduano, no se podría considerar la *Virgen* de Giusto copia de la constantinopolitana. Las dos tablas son completamente diferentes e, incluso admitiendo la posibilidad de que el modelo de la *Virgen* de Giusto haya sido otro icono oriental perdido después, resulta casi imposible imaginar que de él pueda descender la tabla del siglo XIV.

En este punto, se podría objetar que en la Edad Media la noción de copia era completamente diferente, si se quisiera aplicar fuera del ámbito de la arquitectura, lo plasmado por Richard Krautheimer en una contribución fundamental sobre las copias arquitectónicas: «el observador medieval espera encontrar en una copia sólo algunas partes del prototipo»[15], es decir, una serie de citas parciales, pero suficientes para evocar el modelo. Pero esta actuación no parece legítima; la repetición de las imágenes en la Edad Media se reduciría así a un mero procedimiento puramente ideal, en el que la apreciación estética y, por consiguiente, la adhesión formal de la imagen a su repetición se reduciría a una relación meramente conceptual; entraría en juego, por lo tanto, una visión exclusiva-

---

[12] G. Canova Mariani *et al.* (eds.), *Luca Evangelista. Parola e Immagine tra Oriente e Occidente*, catálogo de la exposición (Padua, 14 de octubre-6 de enero de 2001), Padua, 2000, pp. 405-406, n. 75 (M. Bacci).

[13] L. Grossato (ed.), *Da Giotto al Mantegna*, catálogo de la exposición (Padua, 9 de junio-4 de noviembre de 1974), Milán, 1974, pp. 144-145, n. 51 (L. Grossato); Canova Mariani *et al.* (eds.), *Luca evangelista*, cit., p. 408, n. 76 (G. Canova Mariani).

[14] M. Savonarola, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, ed. A. Segarizzi, Città di Castello, 1902, p. 14. Sobre este testimonio en relación con la Virgen di Giusto y la Virgen con ella relacionada del altar del transepto derecho de la catedral de Padua, Grossato (ed.), *Da Giotto al Mantegna*, cit., p. 95, n. 2; cfr. I. Hueck, «Ein Madonnenbild im Dom zu Padua», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* XIII (1967), pp. 1-28, y H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* [1990], Múnich, ^{2}1991 [ed. cast.: *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2010]. Para el único testimonio de la obra de Michele Savonarola (Padua, Biblioteca Civica, ms. B.P.822/16), escrito en Ferrara entre 1440 y 1445 aproximadamente, y los problemas histórico-artísticos relacionados, véase G. Baldissin, G. Canova Mariani y F. Toniolo (eds.), *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catálogo de la exposición (Padua y Rovigo, 21 de marzo-27 de junio de 1999), Módena, 1999, pp. 230-231 (M. M. Donato).

[15] R. Krautheimer, «Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"» (1942), en *id.*, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, Nueva York-Londres, 1969.

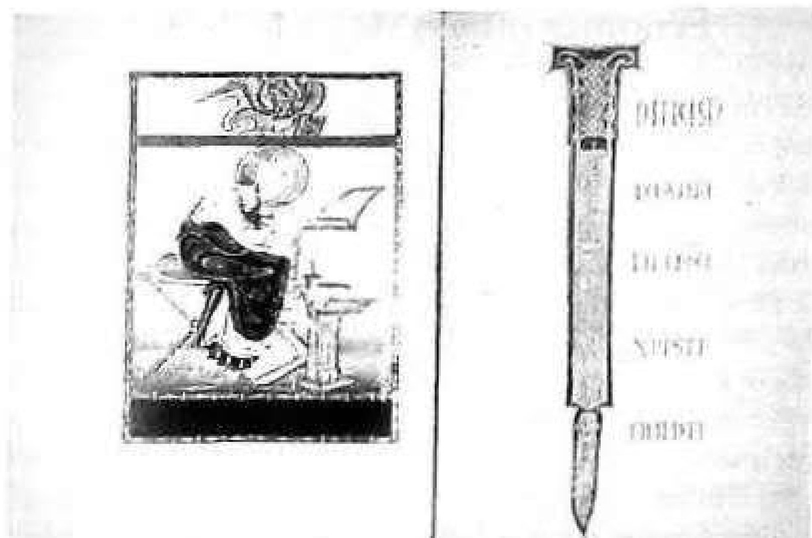


Figura 3. Pisa, *Evangeliario*, el evangelista Marcos y la página inicial de su Evangelio, miniatura sobre pergamino, mitad del siglo xii.

mente simbólica del arte medieval, pero que a su vez fue cuidadosamente refutada por Meyer Schapiro en un pasaje clásico de la literatura histórico-artística[16]. A la extensa documentación producida por el estudioso norteamericano se puede añadir –en la perspectiva que aquí interesa– el caso del evangeliario realizado en Pisa hacia mediados del siglo xii (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Acq. E Doni 91), cuyos evangelistas (fols. 30*v*, 71*v* [fig. 3], 101*v*, 145*v*) son la repetición de los de un manuscrito de Reichenau[17], el centro que, más que cualquier otro, ha caracterizado la producción pictórica otoniana. El miniaturista pisano debió de darse cuenta perfectamente de la altísima calidad artística de la obra que tenía delante; abandonó completamente el lenguaje bizantino que le era familiar –ampliamente atestiguado por la célebre *Biblia de Calci* (Pisa, Museo Nazionale de San Mateo)[18]– y puso en práctica todas sus capacidades para reproducir fielmente el estilo del ilustre manuscrito de Reichenau. La mímesis fue tal que algunos estudiosos han considerado que el autor de las miniaturas se había formado en el monasterio de la isla del lago Constanza, realizando el manuscrito en el siglo xi[19]. Sin caer en fáciles generalizaciones, se puede considerar, por lo tanto, que los artistas medievales eran conscientes de lo que significaba repetir fielmente una imagen, incluso en el caso en el que se distanciaran por incapacidad o elección consciente.

[16] M. Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art» (1947), en *id.*, *Romanesque Art*, Nueva York, 1977 [ed. cast.: «Sobre la actitud estética en el arte románico», en *id.*, *Estudios sobre el Románico*, Madrid, Alianza, 1984].

[17] Siede, *Zur Rezeption*, cit., pp. 62-99. Véanse también las observaciones de C. Nordenfalk, «Italian Romanesque Illumination» (reseña a K. Berg, *Studies in Tuscan Twelfth-Century Illumination*, Oslo, 1968; C. Bellinati y S. Bettini, *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968), *The Burlington Magazine* CXII (1970), pp. 401-403, en concreto p. 402.

[18] M. Maniaci y G. Orofino (eds.), *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, catálogo de la exposición (abadía de Montecassino, 11 de julio-11 de octubre de 2000, Florencia, septiembre de 2000-enero de 2001), Carugate, 2000, pp. 303-310, n. 55 (A. D'Aniello), con bibliografía precedente.

[19] Véase la bibliografía citada en Siede, *Zur Rezeption*, cit., p. 62, nota 2.

Fenomenología del original

El concepto de original para la historia del arte es, como para la crítica del texto, huidizo y ambiguo; reconstruir un dato figurativo, en la forma más correcta de acuerdo con la voluntad del artista, constituye un objetivo problemático y en muchos casos aleatorio. Si se considera, además, que la obra de arte por su unicidad implica también la noción de autografía, nos damos cuenta de que para la Edad Media la categoría de original es inadecuada. Pero a diferencia de la crítica textual, que tiende a restituir la interpretación de un texto sobre criterios probabilísticos y filológicos, para la historia del arte el estudio de la tradición busca, sobre todo, determinar los supuestos figurativos que históricamente se dirigieron a una nueva realización artística; en otras palabras, nos preguntamos qué tenía delante o en mente el artista en el momento en el que realizó una obra nueva y, sobre todo, si la tuvo. En este sentido, un original puede haber existido históricamente, pero su identificación plantea a menudo problemas irresolubles.

Considérese por ejemplo, el *Evangeliario de la Coronación* (Viena, Weltliche Schatzkammer der Hofburg, s. n., fols. 15 *r*, 76*v* [fig. 4], 117*v*, 178*v*)[20]; no se ha hecho un cotejo sistemático de las miniaturas vinculables a sus evangelistas, pero por lo que se demuestra por los manuscritos carolingios de Reims de la época de Ebbon (fig. 5)[21] y los



Figura 4. Aquisgrán, *Evangeliario de la Coronación*, el evangelista Marcos, miniatura sobre pergamino, segundo cuarto del siglo IX.



Figura 5. Reims, *Evangeliario de Blois*, el evangelista Marcos, miniatura sobre pergamino, segundo cuarto del siglo IX.

[20] W. Koehler y F. Mütherich, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. III, *Die Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliars – Metzer Handschriften*, Berlín, 1960, pp. 57-71.

[21] En concreto en el *Evangeliario de Blois* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 265, ff. 11v, 73v, 176v; W. Koehler y F. Mütherich, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. VI, *Die Schule von Reims*, t. 1, *Von den Anfängen bis zum Mitte des 9. Jahrhunderts*, Berlín, 1994, pp. 159-166).

de la escuela de corte de Lotario[22], o por los otonianos de Treveris (fig. 6)[23], Colonia[24] y Reichenau[25], hasta alcanzar obras de época románica (fig. 7)[26] es suficiente para preguntarse qué relaciones existieron entre estos testimonios, si el manuscrito de Viena representa el único «original», y cuántos *códices interpositi* se sitúan entre las diferentes obras que han llegado hasta nosotros. Los criterios histórico-artísticos son, en este caso, contradictorios e insuficientes para reconstruir las relaciones de dependencia[27]. Pero es importante constatar que un extraordinario artista, activo en la corte de Carlomagno, dio origen en la iconografía de los evangelistas a una tradición sin precedentes en Occidente, destinada a influir no sólo en la miniatura carolingia coetánea, sino también en la de los siglos sucesivos.

Para la historia del arte, por lo tanto, la noción de original se diluye en una idea más neutral de «modelo» que, si bien en la mayoría de los casos resulta perdido, sigue siendo, de todas maneras, reconstruible conforme a la tradición y a la comparación con otras

---

[22] *Evangeliario de Prum* (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, ms. Theol. lat. fol. 260, ff. 15v, 75v, 120v, 184v; W. Koehler y F. Mutherich, *Die Karolingischen Miniaturen*, vol. IV, *Die Hofschule Kaiser Lothars – Einzelhandschriften aus Lotharingen*, Berlin, 1971, pp. 52-59). Fechados al inicio del siglo x, dependen del manuscrito de Viena también los evangelistas Marcos (f. 69v) y Lucas (f. 88r) añadidos al evangeliario ms. Lat. Q. v. I. Nr. 31 de la Biblioteca Nacional de Rusia en San Petersburgo, cuyo núcleo original tal vez se escribió en Alemania occidental en el segundo cuarto del siglo ix (*Karl der Große. Werk und Wirkung*, catálogo de la exposición [Aquisgrán, 26 de junio-19 de septiembre de 1965], Dusseldorf, 1965, p. 295, n. 477 [F. Mutherich]; T. Voronova y A. Sterligov, *Western European Illuminated Manuscripts of the 8. to the 16. Centuries in the National Library of Russia, St. Petersburg*, Bournemouth, 1996; B. Bischoff, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts [mit Ausnahme der wisigotischen]*, vol. II, *Laon-Paderborn*, Wiesbaden, 2004, p. 83, n. 2321).

[23] *Evangeliario de Coblenza* (Landeshauptarchiv, ms. 701/81, ff. 16v, 55v, 84v, 127v; A. Weiner, *Katalog der Kunstwerke um Erzbischof Egbert*, en F. J. Ronig [ed.], *Egbert Erzbischof von Trier. Gedenkschrift der Diözese Trier zum 1000. Todestag*, vol. 1, *Katalog- und Tafelband*, con la colaboración de A. Weiner y R. Heyen, Trier, 1993, pp. 17-48, en concreto p. 30, n. 22).

[24] Los evangelistas del *Evangeliario de San Gereón* (Stuttgart, Wurttembergische Landesbibliothek, ms. Bibl. 2.° 21, ff. 19r, 67r, 101r, 156r) y de otros manuscritos otonianos de Colonia reflejan los perdidos del *Evangeliario de Manchester* (John Rylands Library, cod. 98), obra del Maestro del Registrum Gregorii; gracias a estos testimonios se puede establecer que los dos primeros evangelistas del maestro de Treveris dependían, a su vez, de los del Evangeliario de la Coronación (P. Bloch y H. Schnitzler, *Die ottonische Kölner Malerschule*, vol. II, *Textband*, Dusseldorf, 1970, pp. 125-126; C. Nordenfalk, «Milano e l'arte ottoniana: problemi di fondo sinora poco osservati», en C. Bertelli [ed.], *Il millennio ambrosiano*, vol. II: *La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Milán, 1988, pp. 102-123, en concreto pp. 118-120).

[25] El evangelista Marcos de las *Perícopas de Enrique II* (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, f.4r) retoma con pocas variantes al correspondiente evangelista del *Evangeliario de la Coronación* (f. 76v; U. Kuder, «Die Ikonographie der Bilder», en F. Mütherich y K. Dachs [ed.], *Das Perikopenbuch Heinrichs II. Clm 4452 der Bayerischen Staatsbibliothek Munchen, Begleitband zur Faksimile Ausgabe*, Frankfurt-Stuttgart, 1994, pp. 83-120, en concreto p. 89).

[26] *Evangeliario de Ilfeld* (Gotinga, Universitätsbibliothek, ms. 2.° theol. 38, f. 88r; T. BuddenSieg, «Zur ottonischen Buchmalerei und Elfenbeinskulptur in Sachsen», en F. Dettweiler, H. Köllner y P. A. Riedl [eds.], *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag am 19. August 1965*, Marburgo, 1967, pp. 93-114, en concreto pp. 108-111; H. Hoffmann, *Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich*, Stuttgart, 1986, pp. 426-427).

[27] Nordenfalk, *Milano e l'arte ottoniana*, cit., p. 120; Koehler y Mütherich, *Die karolingischen Miniaturen*, vol. VI, *Die Schule von Reims*, t. 1, *Von den Anfängen*, cit., p. 35.



Figura 6. Tréveris, *Evangeliario de Coblenza*, el evangelista Lucas, miniatura sobre pergamino, ca. 1030.



Figura 7. Sajonia (?), *Evangeliario de Ilfeld*, el evangelista Marcos, miniatura sobre pergamino, mediados del siglo XII.

obras afines a él. En esta operación el problema de individuar el «original» consiste en distinguir los posibles modelos de sus repeticiones[28].

Por consiguiente, en la Edad Media pueden haber existido, contemporáneamente y en el mismo ámbito artístico, obras completamente similares; nos damos cuenta de que la repetición de las imágenes no implica la producción artística sólo diacrónica sino también sincrónicamente y que, por lo tanto, se deben considerar ambos aspectos.

Fenomenología de la repetición

Por todo lo observado hasta ahora, el fenómeno de la repetición de las imágenes en la Edad Media resulta más complejo de lo que podía parecer al principio. El de copia es un concepto vago que reúne, bajo una única etiqueta, fenómenos sustancialmente diferentes.

Una obra de arte constituye un documento histórico complejo en el que las experiencias religiosas e intelectuales, los valores morales y los ideales estéticos han encontrado su expresión figurativa. De la misma manera que, en los presupuestos, la parte de intenciones intelectuales y de realizaciones materiales se acerca con diferentes relaciones al resultado figurativo, en el fenómeno de la repetición se aleja de las premisas con contri-

---

[28] Véase el caso emblemático de los inicios de la miniatura otoniana de Reichenau en relación con las obras de la escuela de corte de Carlomagno (W. Koehler, «Die Tradition der Adagruppe und die Anfänge des ottonischen Stiles in der Buchmalerei», en W. Worringer, H. Reiners y L. Seligmann [eds.], *Festschrift zum 60 Geburtstag von Paul Clemen*, Dusseldorf, 1926, pp. 255-272).

buciones diferenciadas. A través de la repetición, la obra de arte se representa, se recuerda y se da información de ella. El valor ideal y material de la repetición concierne a su carácter informativo sobre el modelo. Esta información puede darse con modalidades e intensidades diferentes; así como la obra de arte tiene sus presupuestos, la repetición representa los efectos.

Si en la repetición el resultado estético viene separado de los presupuestos que determinaron en origen la imagen, la obra se reduce en su dimensión histórica y lo que resulta es algo esencialmente diferente respecto de una repetición cuyos dos componentes –el resultado estético y sus presupuestos– siguen siendo sustancialmente solidarios. En base a esta constatación, la primera distinción fundamental se da entre repeticiones cuya forma y contenidos siguen siendo coherentes, y aquellas en las que los dos componentes se separan. Las primeras se realizan normalmente cuando la repetición de una imagen sucede en las mismas circunstancias históricas, lo que normalmente se verifica en el mismo contexto histórico, en el mismo ámbito y en las inmediatas cercanías del lugar en el que se ha producido el modelo; a esta primera categoría pertenecen las réplicas y las producciones en serie. De manera distinta, cuando la repetición sucede en base a un contexto histórico diferente, es decir, en tiempos y lugares diferentes de los del origen del modelo, entonces normalmente forma y contenidos se separan; en esta segunda categoría se sitúan las copias, las derivaciones y, en último análisis, las falsificaciones[29]. Por esta razón, no pertenece a la Edad Media el fenómeno típicamente renacentista de la búsqueda de instrumentos filológicos aptos para reapropiarse de los ideales de una cultura artística pasada, como la clásica, y, por lo tanto, mantener unidos formas y contenidos. Retomando en este sentido las conclusiones de Erwin Panofsky, la Edad Media, a partir de las islas Británicas del siglo VII, había dado lugar, por el contrario, a una serie de renacimientos[30].

El estudio de la fenomenología de la repetición comprende también la búsqueda de los instrumentos de los que puede haberse valido el artista medieval, pero en este caso se abrirían vastas y problemáticas cuestiones sobre los libros de modelos, su uso y circulación. Por el carácter fragmentario y lo esporádico de los testimonios[31], los libros de modelos que han sobrevivido plantean más problemas de los que resuelven. Su uso, en cualquier caso, es irrebatible durante toda la Edad Media; dentro de *scriptoria* y talleres, estudios y *ateliers*, debieron de estar a disposición y circular modelos y repertorios a los que acudir libremente. Lo que prueba su función no son tanto los problemáticos testimonios conservados como aquellas obras que, sin el presupuesto de la circulación de dibujos preparatorios, resultarían inexplicables. Un ejemplo nos lo ofrecen dos monumentos de la pintura otoniana; el *Evangeliario de la Sainte-Chapelle* (París, Bibliothèque Nationale de France, ms lat. 8851)[32] y las *Perícopas de Enrique II* (Múnich, Bayerische

---

[29] Sobre este último aspecto se remite al clásico de O. Kurz, *Fakes*, Londres, 1948.

[30] E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, 1960 [ed. cast.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 2006].

[31] Véase el extenso material fichado por R. W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam, [2]1995.

[32] Weiner, *Katalog*, cit., pp. 25-26, n. 12; F. Avril y C. Rabel, *Manuscrits enluminés d'origine germanique*, vol. I, *X^e-XIIe siècle*, con la colaboración de I. Delaunay, París, 1995, pp. 64-67, n. 55.

Staatsbibliothek, Clm 4452)[33], obras casi coetáneas: la primera, realizada por el Maestro del Registrum Gregorii en Treveris a principios del siglo XI; la segunda, en Reichenau hacia 1010. Los evangelistas Mateo y Juan de las *Perícopas de Enrique II* (ff. 3*v*, 6*r*) repiten los correspondientes evangelistas del *Evangeliario de la Sainte-Chapelle* (ff. 15*v*, 115*v*)[34] y, dado que éste fue presumiblemente realizado para la corte de un soberano otoniano en Treveris y ningún artista habría podido memorizar tan bien los dos tipos creados por el gran maestro, cabe concluir que dibujos preparatorios o auténticos *exempla* deben de haber sido realizados en Treveris y después usados en Reichenau. Como las pequeñas figuras que aparecen en las tablas de los cánones del *Evangeliario de la Sainte-Chapelle* (ff. 9*r*-14v) son de un miniaturista de Reichenau activo en Treveris[35], el traspaso de modelos entre los dos centros resulta muy verosímil. También en Reichenau el modelo para el evangelista Mateo habría pasado más tarde, gracias a un miniaturista desplazado, a Colonia, donde fue utilizado en el segundo decenio del siglo XI para el *Evangeliario de Hillinus* (Colonia, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, ms. 12, f.22 *v*)[36].

Réplicas

La réplica, como se ha dicho, es la repetición de una imagen en las mismas condiciones históricas en las que ha sido producida, lo que equivale, en la mayor parte de los casos, al mismo periodo y al mismo ámbito artístico. En la Edad Media la réplica representa un sistema de producción muy difundido. Triunfa en el transcurso de la Alta Edad Media, cuando se constituyen, alrededor de los monasterios, catedrales y cortes, centros de producción que convencionalmente la historiografía artística ha indicado con el término de «escuelas»[37]. Ellas representan una forma organizada de producción artística que persigue finalidades preestablecidas. Entre los tipos de escuelas, las episcopales y de corte se diferencian sustancialmente de las escuelas monásticas; estas últimas no dependen sólo de la iniciativa de un mecenas, soberano u obispo: pertenecen a una comunidad monástica cuya estructura les permite una continuidad que va más allá de la duración de las personalidades que se suceden en los diferentes cargos dentro del monasterio. Las escuelas de corte y episcopales se disuelven, sin embargo, con la desaparición del comi-

[33] Mütherich y Dachs (eds.), *Das Perikopenbuch Heinrichs II.*, cit.; *Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II.*, catálogo de la exposición (Múnich, 20 de octubre de 1994-15 de enero de 1995), Frankfurt, 1994.

[34] Kuder, *Die Ikonographie der Bilder*, cit., pp. 88-89, *id.*, «Die Bilder und Zierseiten», en *Zierde für ewige Zeit*, cit., pp. 109-132, en concreto p. 113.

[35] F. Mütherich, «Die ottonische Buchmalerei (Trierer Buch und Bibliotheksgeschichte, 1)», en R. Frankenberger y A. Habermann (eds.), *Literaturversorgung in den Geisteswissenschaften. 75. Deutscher Bibliothekartag in Trier 1985*, Frankfurt, 1986, pp. 357-370, en concreto pp. 366-367.

[36] P. Bloch, «Die beiden Reichenauer Evangeliare im Kölner Domschatz», *Kölner Domblatt* XVI-XVII (1959), pp. 9-40, en concreto p. 30; Bloch y Schnitzler, *Die ottonische Kölner Malerschule*, cit., p. 23; *Glaube und Wissen im Mittelalter. Die Kölner Dombibliothek*, catálogo de la exposición (Colonia, 7 de agosto-15 de noviembre de 1998), Múnich, 1998, pp. 349-356, n. 76 (U. Surmann).

[37] Koehler, *Buchmalerei*, cit., p. 106; F. Mütherich, «Die Buchmalerei in den Klosterschulen des frühen Mittelalters», en R. Kottje (ed.), *Monastische Reformen im 9. und 10. Jahrhundert*, Sigmaringen, 1989, pp. 15-28.

tente o del mecenas alrededor del cual están organizadas. Dentro de los monasterios, la continuidad hace posible que se constituyeran sólidas tradiciones y se desarrollaran particulares formas artísticas, cosa que sucede mediante la elaboración y repetición –por consiguiente, el perfeccionamiento– de determinadas soluciones decorativas. Al disponer de numerosos efectivos y de todo el tiempo necesario, se pueden producir tanto obras de gran complejidad como otras destinadas a la exportación, para las cuales se replica el programa decorativo de ciertas obras. A partir de aquí se comprende la amplísima difusión de réplicas en la Alta Edad Media; los ejemplos podrían ser numerosísimos, sobre todo gracias a los manuscritos iluminados y a las tallas de marfil.

A partir de la segunda mitad del siglo XI, cuando se debilitaron los ideales ligados a la tradición imperial y algunos de las premisas de control y estabilidad vinieron a menos, la producción artística se disgregó en más centros, en los cuales no existía una tradición artística preexistente. Se creó también un mayor campo de acción para las iniciativas de los artistas, que llevaron innovaciones y cambios sustanciales a los espacios y las ocasiones decorativas. La circulación de los artistas posibilitó intercambios entre diferentes centros, pero sobre todo fueron los repetidos contactos con el Oriente bizantino los que determinaron los caracteres de la que se podría definir como la primera internacional artística: el Románico. En tales condiciones, el fenómeno de las réplicas parece menos significativo de cuanto sucediera en los siglos precedentes, aunque los ejemplos no falten.

En la época gótica, las réplicas se hacen más numerosas, favorecidas nuevamente por la organización de obras, talleres y por la creciente demanda de arte. Es también significativo en este sentido que Cennino Cennini en su *Libro del arte* aconseje a los jóvenes pintores que rehagan las «mejores cosas» de los maestros famosos de su tiempo, sobre todo «que tomes siempre al mejor y al que tiene más fama; y que insistiendo día tras día, contra naturaleza será que a ti no te pegue su manera y su aire»[38].

A veces, las réplicas corresponden, por el contrario, a demandas precisas por parte del comitente, como en el caso documentado por el contrato de Spinello Aretino y otros artistas (17 de octubre de 1384) para la ejecución de un políptico destinado al convento olivetano de Santa Maria Nuova en Roma, que tendría que resultar idéntico al pintado por el mismo artista para la iglesia de San Ponciano en Lucca [39].

Algunas réplicas son especialmente significativas; no se limitan sólo a tablas, sino también a ciclos enteros. En este sentido, un ejemplo emblemático le ofrece la decoración realizada por Vitale da Bologna, probablemente en 1348, en la cabecera de la catedral de Udine[40]. Aquí Vitale y su taller realizaron un vasto ciclo de frescos; el programa iconográfico preveía en los muros laterales historias del Génesis y del Nuevo Testamento, y en el del fondo la Anunciación, la Crucifixión y una monumental Coronación de la Virgen en

---

[38] C. Cennini, *Il libro dell'arte*, cap. XXVII, edición comentada y anotada por F. Brunello con una introducción de L. Magagnato, Vicenza 1971, pp. 27-28 [ed. cast.: *El libro del arte*, Madrid, Akal, 1988].

[39] M. Bacci, *«Pro remedio animae». Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa, 2000, p. 122; para el documento, cfr. G. Concioni, C. Ferri y G. Ghilarducci, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca, 1994, pp. 298-299.

[40] P. Casadio, «Vitale da Bologna a Udine», en *Itinerari di Vitale da Bologna. Affreschi a Udine e a Pomposa*, catálogo de la exposición (Bolonia, 29 de septiembre-11 de noviembre de 1990), Bolonia, 1990, pp. 49-88, en concreto pp. 60-66.



Figura 8. Vitale da Bologna, cabecera del presbiterio de la catedral de Santa María de la Asunción de Udine, historias del Nuevo Testamento, *La Flagelación*, fresco arrancado, *ca.* 1348.

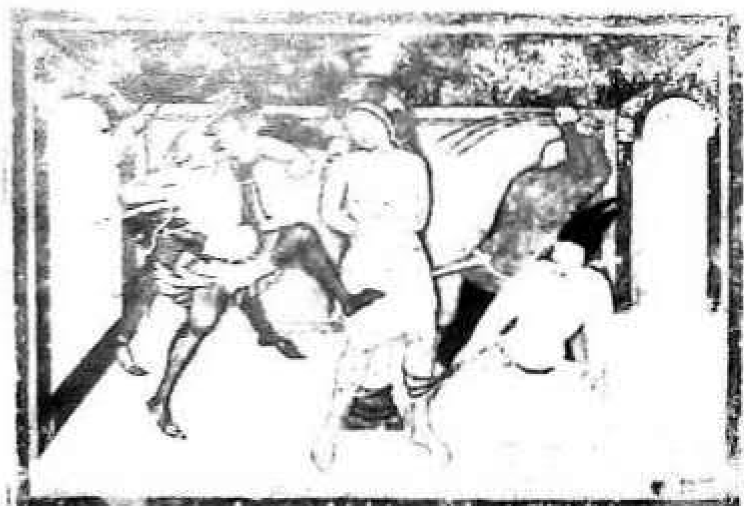


Figura 9. Pintor del círculo de Vitale da Bologna, Spilimbergo, catedral de Santa María la Mayor, cabecera, historias del Nuevo Testamento, *La Flagelación*, fresco, 1358.

homenaje a la dedicación de la iglesia. Del ciclo se han conservado sólo las escenas del registro inferior, pero gracias a la réplica de todo el ciclo realizada en la cabecera de la catedral de Spilimbergo[41], en 1358, por un pintor del círculo de Vitale, es posible reconstruir las partes que faltan de los frescos de Udine. En Spilimbergo se repitió todo el programa decorativo, siguiendo la misma disposición de las escenas dentro de recuadros en los muros. La comparación de las escenas conservadas de Udine con las de Spilimbergo, como por ejemplo la Flagelación (figs. 8-9), demuestra claramente que la réplica incluso fue minuciosa en los detalles iconográficos.

---

[41] F. Zuliani, «Gli affreschi del coro e dell'abside sinistra», en C. Furlan y I. Zannier (eds.), *Il Duomo di Spilimbergo. 1284-1984*, Spilimbergo, 1985, pp. 104-132, en concreto 117-129.

Procedimientos en serie

La producción en serie implica, en sentido literal, el uso de medios mecánicos para la repetición de imágenes en más ejemplares; tiene sus indicios en el arte medieval, como demuestran diferentes categorías de objetos realizados con el uso de moldes o matrices, como esmaltes, joyas, sellos e incluso iconos[42]. Los sellos, en particular, presentan una problemática interesante, puesto que matriz e impronta (destinada a una vida efímera) tenían caracteres y finalidades diferentes. Con todo, también se pueden reconocer rasgos seriales en producciones que no fueron hechas mecánicamente. La serie, en sentido amplio, incluye una producción artística con características tales que permitan una producción múltiple, acelerando los tiempos de ejecución para satisfacer la demanda. Algunos de estos aspectos están presentes ya en la Alta Edad Media en los manuscritos carolingios franco-insulares del grupo principal[43], cuyo origen se sitúa hoy en la abadía de Saint-Amand[44]. Se trata esencialmente de evangeliarios y sacramentarios realizados en la segunda mitad del siglo IX y caracterizados por una decoración prevalentemente ornamental de derivación insular. El número de manuscritos producidos debió de ser notable si se considera, además de los ejemplares conservados, cerca de una treintena, el número de las obras perdidas reflejadas en otros manuscritos. Si a estos elementos sumamos el hecho de que la repetición de las formas ornamentales de esta producción llega, en algunos casos, a resultados de casi perfecta sobreposición, y que los manuscritos se encuentran *ab antiquo* en centros diferentes de los de origen y, como se deduce de los sacramentarios, para el uso de Iglesias diferentes, se debe concluir que el *scriptorium* en el que se produjeron se especializó en la decoración ornamental de obras destinadas a la exportación[45]. El hecho, además, de que en estos manuscritos las miniaturas aparezcan en pocos casos y con caracteres estilísticos diferentes, permite incluso suponer que para la ejecución de éstas se recurriera, en caso de que lo pidiera el comitente, a miniaturistas externos al monasterio. Este género de producción –amplificado y posteriormente desarrollado– se encuentra mucho más tarde en los talleres librarios de la Baja Edad Media, cuando los libros de horas se realizaban en serie en *ateliers* especializados para después ser vendidos y eventualmente completados en otros talleres según las demandas del comprador[46].

---

[42] P. Giusti y P. Leone de Castris (eds.), *Medioevo e produzione artistica di serie. Smalti di Limoges e avori gotici in Campania*, Florencia, 1981; pero sobre todo véanse los numerosos ejemplos fichados en A. Legner (ed.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, catálogo de la exposición (Colonia, 6 de marzo-9 de junio de 1985), Colonia, 1985, vol. I, p. 320, nn. B93-B94 (B. Bänsch), p. 321, nn. B95-B96 (R. Kroos), pp. 322-323, nn. B97-B99 (B. Bänsch), pp. 323-324, n. B100 (H. Fußbroich), pp. 324-326, nn. B101-B104 (B. Bänsch), pp. 336-337, nn. B111-B113 (P. Springer), pp. 337-346, nn. B114-B125 (B. Bänsch). Para un precioso ejemplo de matriz para icono, cfr. K. Paskaleva y L. Prashkov (eds.), *Icone bulgare dei secoli IX-XIX*, catálogo de la exposición (Roma, 15 de mayo-15 de junio de 1979), Roma 1979, p. 12, n. 4.

[43] Koehler, *Buchmalerei*, cit., pp. 171-179.

[44] A. Boutemy, «Le style franco-saxon, style de Saint-Amand», *Scriptorium* III (1949), pp. 260-264; *id.*, «Quel fut le foyer du style franco-saxon?», en J. Cassart (ed.), *Miscellanea Tornacensia. Mélanges d'archéologie et d'histoire. Congrès de Tournai (4-8 septembre 1949)*, Bruselas, 1951, vol. II, pp. 749-773.

[45] F. Mütherich y J. E. Gaehde, *Karolingische Buchmalerei*, Múnich, 1976, pp. 17-18.

[46] C. de Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts*, Londres, 1986.



Figura 10. Aosta, iglesia de los Santos Pedro y Orso, historia de los apóstoles, Egeas condena a san Andrés, pintura mural, *ca.* 1015-1020, detalle



Figura 11. Aosta, catedral de Santa María, historias de Moisés, *La plaga de las moscas*, pintura mural, *ca.* 1030-1040, detalle.

Dentro de las grandes obras pictóricas se plantean en ocasiones trabajos en serie con la finalidad de acelerar los tiempos de ejecución. En algunos ciclos del siglo XIII, la distribución del trabajo entre artistas especializados en el ornamento o en la realización de las figuras, denota un intento similar, cuyo componente mecánico surge claramente en las representaciones, que investigaciones técnicas y comparaciones formales han establecido que dependen del uso de plantillas (conocidas con el nombre de *patroni*) para las figuras y los rostros, o incluso, de moldes para la parte ornamental[47]. En aquellas técnicas que se basaban, al menos en parte, en la versión de un proyecto, como las vidrieras y los tapices, el uso de estos sistemas de multiplicación de imágenes es evidente, en especial en las vidrieras a partir del siglo XIII, cuando la comparación entre figuras que se repiten exactamente, permite reconocer el uso de los mismos modelos[48].

Se trata de métodos que debieron de ser ya conocidos al menos desde el periodo románico, dado que en los grandes ciclos pictóricos o en algunos relacionados un mismo *atelier* se puede observar la repetición exacta de representaciones, para las cuales cabe suponer el uso de plantillas y cartones. Tenemos un ejemplo en la decoración pictórica de San Orso y en la de la catedral de Aosta, de la primera mitad del siglo XI[49]: algunas

---

[47] M. Nimmo y C. Olivetti, «Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medioevale», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia* dell'Arte serie III, VIII-IX (1985-1986), pp. 399-411; M. Andaloro, «I mosaici del Sancta Sanctorum», en *Sancta Sanctorum*, Milán, 1995, pp. 126-191; B. Zanardi, «Relazione di restauro della decorazione della cappella del Sancta Sanctorum con due appendici sulle tecniche d'esecuzione dei dipinti murali duecenteschi», *ibid.*, pp. 230-269; *id.*, *Il cantiere di Giotto*, Milán, 1996; *id.*, «Projet dessiné et "patrons" dans le chantier de la peinture murale au Moyen Age», *Revue de l'art* 124 (1999), pp. 43-55.

[48] E. Castelnuovo, *Vetrate medievali. Officine tecniche maestri*, Turín, 1994, pp. 84-86.

[49] H. P. Autenrieth y B. Autenrieth, «Die Wandmalereien des 11. Jahrhunderts in der Kathedrale zu Aosta», en S. Barberi (ed.), *Medioevo aostano. La pittura intorno all'anno Mille in cattedrale e in Sant'Orso. Atti*

cabezas de ambos ciclos, repetidas también especularmente, dejan suponer que fueron realizadas con esta técnica (figs. 10-11). La repetición en serie de imágenes no concierne sólo a ciertas técnicas, sino que implica, en general, muchos de los aspectos ejecutivos y organizativos de la producción artística medieval.

Copias

La copia es la repetición de una imagen fuera de la dimensión histórica en la que fue realizada, por lo tanto normalmente en un contexto cultural y en un ámbito artístico diferentes de los originales. La imagen tomada como modelo suele repitirse con la intención de no aportar variaciones que alteren o modifiquen la forma y su reconocimiento. Precisamente porque la copia se genera fuera del ámbito cultural de origen, puede contener fácilmente errores o, mejor dicho, malentendidos.

La copia, en la acepción arriba expuesta, representa, en relación con la consistencia del fenómeno de la repetición de imágenes en la Edad Media, un fenómeno relativamente limitado. En algunos casos son copias de textos ilustrados tardoantiguos, clásicos, como el *Aratea de Leiden* (Biblioteheek der Rijksuniversiteit, ms. Voss. Lat. Q. 79)[50] o del *Terenzio Vaticano* (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Vat. Lat. 3868)[51], realizados en el segundo cuarto del siglo IX en Aquisgrán, en la corte de Ludovico Pío[52]. Se trata de trabajos en los que el modelo se repite rigurosamente, respetando cada característica formal e iconográfica. Sin embargo, son extremadamente raros los casos de copias de manuscritos litúrgicos tardoantiguos; un ejemplo es el *Evangeliario de Lremo* (Gante, Sint Baafsappitel, ms. 13), realizado en Saint-Amand alrededor del año 800, que repite un manuscrito del siglo VI[53]. La mayoría de las veces, en lo tocante a los retratos de los evangelistas y las tablas de los cánones de los manuscritos carolingios no

---

del convegno internazionale (Aosta, 15-16 maggio 1992), Turín, 2000, pp. 59-129; C. Segre Montel, «Committenza e programma iconografico nei due cicli pittorici di San'Orso e della cattedrale di Aosta», *ibid.*, pp. 137-183.

[50] Koehler y Mutherich, *Die karolingischen Miniaturen*, vol. IV, *Die Hofschule Kaiser Lothar*, cit., pp. 108-116; F. Mutherich, «Die Bilder», en *Aratea*, vol. II, *Kommentar zum Aratus Germanicus Ms. Voss. lat. Q. 79*. Bibliothek der Rijksuniversiteit Leiden, Lucerna, 1989, pp. 31-68.

[51] Koehler y Mütherich, *Die karolingischen Miniaturen*, vol. IV, *Die Hofschule Kaiser Lothars*, cit., pp. 85-100; D. H. Wright, «The Organization of the Lost Late Antique Illustrated Terence», en C. A. Chavannes-Mazel y M. M. Smith (eds.), *Medieval Manuscripts of the Latin Classics: Production and Use. Proceedings of The Seminar in the History of the Book to 1500*, Los Altos Hills, Cal.-Londres, 1996, pp. 41-56.

[52] F. Mütherich, «Book illumination at the Court of Louis the Pious», en P. Godman y R. Collins (eds.), *Charlemagne's Heir. New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814-840)*, Oxford, 1990, pp. 593-604.

[53] W. Koehler, «Die Denkmäler der karolingischen Kunst in Belgien», en P. Clemen (ed.), *Belgische Kunstdenkmäler*, vol. I, *Vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Múnich, 1923, pp. 1-26, en concreto pp. 11-26; C. Nordenfalk, «Der inspirierte Evangelist», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXVI (1983), pp. 175-260, en concreto p. 179; R. Kahsnitz, «"Matheus ex ore Christi scripsit". Zum Bild der Berufung und Inspiration der Evangelisten», en C. Moss y K. Kiefer (eds.), *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, NJ, 1995, pp. 169-176, en concreto p. 174.

se puede hablar de copias[54], sino de obras realizadas sobre la base de modelos tardoantiguos que han sufrido una profunda reelaboración.

Junto a este tipo de copias, que por comodidad se pueden definir filológicas, existe una segunda categoría que se basa en presupuestos diferentes pero con efectos similares. Se trata de la repetición de aquellas imágenes connotadas iconográfica y estilísticamente a las que se atribuyó un culto especial. En la mayor parte de los casos, son iconos que por definición se presentan como imágenes de un arquetipo. Los ejemplos en este campo son numerosísimos, tanto en Oriente como en Occidente; baste pensar en las copias de los iconos romanos que se realizaron en el curso de los siglos, mucho más allá de los límites cronológicos a los que [illegible] nos referimos para la Edad Media, y a la recepción de los iconos orientales en Italia en el transcurso del siglo XIII[55].

No siempre las imágenes copiadas por motivos ligados al culto son antiguos iconos bizantinos u orientales; a veces se trata de imágenes medievales occidentales que el culto transformó en iconos. Es el caso, por ejemplo, de la llamada «Madre de los Niños», venerada en el santuario de Cigoli, en San Miniato, icono de madera toscano de principios del siglo XIV (fig. 12). El culto que se desarrolló alrededor de este icono en el transcurso del Trecento determinó, en la segunda mitad del siglo, en la Toscana occiden-



Figura 12. Toscana occidental, Virgen con el Niño llamada «Madre de los Niños», talla policromada, principios del siglo XIV.



Figura 13. Nino Pisano (atribuida a), Virgen con el Niño llamada *Virgen de los Vetturini*, talla, sexto decenio del siglo XIV.

[54] Koehler, *Buchmalerei*, cit., p. 105.

[55] Sobre este aspecto es todavía referencia general H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früben Bildtafeln der Passion*, Berlín, 1981. Véase además G. Babić, «Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone», *Arte cristiana* LXXVI (1988), pp. 61-78; M. Bacci, «Appunti sulla nascita, moltiplicazione e decadenza delle immagini di culto attribuite a san Luca pittore», *Bollettino d'Arte* serie VI, LXXIX, 88 (1994), pp. 73-92.

tal, la difusión de algunas copias, como la *Madonna dei Vetturini* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, fig. 13), atribuida a Nino Pisano y realizada en los años sesenta del siglo, verosímilmente para la iglesia pisana de Santa Maria della Spina[56].

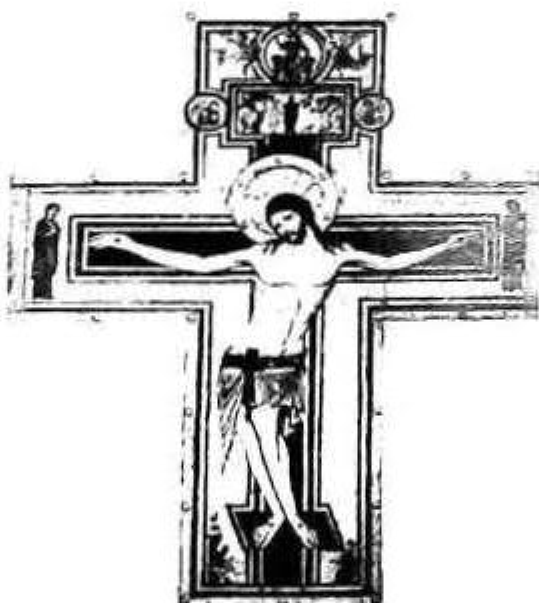


Figura 14. Pisa, cruz pintada de San Pietro in Vincoli, temple sobre tabla, mediados del siglo XIII.

Pero la mayoría de las veces no estamos en condiciones de comparar modelo y copia, aun cuando esta relación debía de estar en la génesis habitual de este género de imágenes. En cualquier caso, se tata de imágenes que se repiten a sí mismas según la práctica bien conocida del repintado, pero intentando mantener algunos trazos característicos de la iconografía y del estilo de la imagen subyacente. Otras veces, el valor de copia ha sido subrayado recurriendo a otros mecanismos; un ejemplo insólito es el ofrecido por el Crucifijo de la iglesia de San Pietro in Vincoli en Pisa (fig. 14), obra pisana del siglo XIII[57], en la que el característico perfil del marco, caracterizado por la presencia de un tablero en la extremidad superior del brazo vertical, quedó incluido en el interior de un segundo marco, más amplio, que dejaba espacio para las figuras de la Virgen y san Juan. De esta manera probablemente se ha querido remarcar el valor de copia de una cruz precedente.

---

[56] *Id.*, «Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni», en C. Baracchini (ed.), *Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, catálogo de la exposición (Lucca, 16 de diciembre de 1995-30 de junio de 1996), Lucca, 1996, pp. 31-41, en concreto p. 34. Sobre la *Madonna dei Vetturini*, véase también M. Burresi (ed.), *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, con un perfil histórico sobre el arte pisano del Trecento de A. Caleca, Milán, 1983, p. 190, e *id.*, «"Or ride, or piange, or teme, or s'assecura". Poetica del sentimento e esercizio di stile nell'attività di Nino Pisano», en *id.* (ed.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catálogo de la exposición (Pisa, 8 de noviembre de 2000-8 de abril de 2001), Milán, 2000, pp. 164-195, en concreto p. 175.

[57] E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona, 1929, pp. 696-701; E. B. Garrison, *Italian Romanesque panel painting. An illustrated index*, Florencia, 1949, p. 179, n. 450; M. Burresi y A. Caleca, *Le croci dipinte*, Pisa 1993, p. 79.

Derivaciones

Con el nombre de derivaciones se indica la repetición de una imagen con la intención de infundirle un nuevo contenido y una nueva función. Para comprender mejor qué significa, se puede tomar como ejemplo el retrato del soberano del *Sacramentario de Enrique II* (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456, f. 11v, fig. 15)[58]. Para realizar el retrato del emperador sajón en el *scriptorium* de Ratisbona, se utilizó como modelo el retrato de Carlos el Calvo del *Codex aureus de San Emmeram* (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14 000, f. 5v, fig. 16)[59]. La impostación general de la escena es la misma: el soberano está sentado debajo de un baldaquino rodeado de dignatarios y figuras alegóricas. Pero si comparamos los dos retratos en detalle, los cambios aportados resultan



Figura 15. Ratisbona, *Sacramentario de Enrique II*, retrato del emperador Enrique II, miniatura sobre pergamino, poco después de 1002.



Figura 16. Liuthardo y Berengario (escuela de la corte de Carlos el Calvo), *Codex aureus de San Emmeram*, retrato de Carlos el Calvo, miniatura sobre pergamino, 870.

[58] P. E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 751-1190* [1928], nueva edición de F. Mütherich con la colaboración de P. Berghaus y N. Gussone, Múnich, [2]1983, pp. 215-216, n. 124; H. Fuhrmann y F. Mütherich (eds.), *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen und das mittelalterliche Herrscherbild*, catálogo de la exposición (Múnich, 18 de marzo-20 de abril de 1986), Múnich, [2]1988, pp. 37-38, n. 2 (H. Fuhrmann y F. Mütherich). Sobre el manuscrito, cfr. J. Kirmeier *et al.* (eds.), *Kaiser Heinrich II. 1002-1024*, catálogo de la exposición (Bamberg, 9 de julio-20 de octubre de 2002), Augsburgo, 2002, pp. 268-273, n. 112 (G. Suckale-Redlefsen).

[59] Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige*, cit., p. 170, n. 40; Fuhrmann y Mütherich (eds.), *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen*, cit., pp. 44-45, n. 9 (H. Fuhrmann y F. Mütherich). Sobre el manuscrito, cfr. W. Koehler y F. Mütherich, *Die karolingischen Miniaturen*, V, *Die Hofschule Karls des Kahlen*, Berlín, 1982, pp. 175-198; K. Bierbrauer, *Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden, 1990, pp. 127-131, n. 248.

numerosos: Enrique II muestra las características insignias otonianas del poder, lleva vestimentas de ostentosa decoración y, sobre todo, los ángeles que en el *Codex aureus de San Emmeram* se encuentran encima del baldaquino, han sido sustituidos por figuras alegóricas, que junto a las dos ya presentes a los lados representan, probablemente, las cuatro provincias del imperio, características de la iconografía imperial otoniana[60]. Básicamente, la imagen de Enrique el Calvo ha servido para realizar un nuevo retrato con características propias y, si bien el modelo carolingio es perfectamente reconocible, el resultado no se puede considerar una copia.



Figura 17. Ivrea, *Evangeliario*, Cristo en Majestad, miniatura sobre pergamino, principios del siglo xii.



Figura 18. Ivrea, *Sacramentario de Warmondo*, símbolos de los evangelistas, miniatura sobre pergamino, 1000-1001.

En muchos casos, la derivación usa un modelo para construir una imagen completamente diferente. Considérese, por ejemplo, el *Evangeliario* ms 40/LXI de la Biblioteca Capitular de Ivrea, de principios del siglo xii, cuyas miniaturas dependen del más antiguo *Sacramentario de Warmondo* (Ivrea, Biblioteca Capitular, ms. LXXXVI/31)[61]. La *Maiestas Domini*, que decora el *Evangeliario* en el f. 7 (fig. 17), podría parecer a primera

[60] Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige*, cit., pp. 203-207.

[61] C. Segre Montel, «Il romanico ad Ivrea: i codici della Biblioteca Capitolare», en S. Castronovo, A. Quazza y C. Segre Montel, «La miniatura», en G. Romano (ed.), *Piemonte romanico*, Turín, 1994, pp. 292-308, en concreto pp. 300-301; *id.*, «Dall'età warmondiana all'esordio del gotico», en C. Segre Montel, F. Crivello y A. Quazza, *I manoscritti miniati della Capitolare: produzione locale, committenze e acquisizioni*, en G. Cracco (ed.), *Storia della Chiesa di Ivrea dalle origini al XV secolo*, con la colaboración de A. Piazza, Roma 1998, pp. 617-643, en concreto pp. 630-632.

vista una creación original del miniaturista románico porque no corresponde a ninguna de las ilustraciones del *Sacramentario de Warmondo* ni a ninguna de otro manuscrito warmondiano. Pero un examen más atento revela que los símbolos de los evangelistas dentro de círculos no son una invención del miniaturista románico, sino que también derivan del *Sacramentario*, precisamente de los símbolos de los evangelistas que acompañan el carmen figurado en el f. 221 que elogia a Warmando (fig. 18). El miniaturista románico, para realizar la *Maiestas Domini* del *Evangeliario*, se sirvió de los símbolos de los evangelistas presentes en el *Sacramentario*, que repitió especularmente, añadiendo en el centro la figura de Cristo, sacada de otra fuente, flanqueada por los dos ángeles en adoración. El resultado es una imagen nueva de la *Maiestas Domini*, pero algunos de sus componentes, los símbolos de los evangelistas, derivan de un modelo preciso.

Epílogo

Como se ha visto a través de las principales formas de repetición de imágenes y una selección limitada de ejemplos, que se habría podido extender *ad limitum* para buena parte de la Edad Media, el proceso creativo de una obra de arte se basa en el conocimiento – y, por consiguiente, en la recepción y repetición– de una obra precedente. Sólo en el transcurso del siglo XIII se asiste a un cambio, en sentido moderno, en la creación artística, es decir, se acude también a la realidad circunstante. Los primeros pasos de esta evolución acontecen alrededor de dos polos: más allá de los Alpes, en el segundo cuarto del siglo XIII, en el clima de la renovación que se manifiesta con el naturalismo del gótico maduro, y en la Italia central, a partir del último decenio del Duecento, con los pintores preparados para continuar las enseñanzas de Giotto, como prueba el ya citado tratado de Cennino Cennini, que titula el capítulo XXVIII «De cómo, más allá de los maestros, debes siempre tomar del natural con insistencia». Estas dos vertientes de la renovación, nórdica y mediterránea, que entraron en contacto en el clima internacional del Gótico tardío, darán vida en el primer tercio del siglo XV a dos aproximaciones distintas a la realidad y a su representación: la analítica del arte flamenco y la sintética del humanismo italiano[62].

Aunque la repetición de la imagen continuará todavía practicándose, ya no representará como en la Edad Media uno de los principales horizontes de la creación artística. Sin embargo, significativamente, con el fin de la Edad Media se afirma la xilografía, técnica de reproducción en serie que abre una época nueva en la que se multiplicarán las técnicas mecánicas de reproducción.

---

[62] Sobre estos aspectos sigue siendo fundamental la visión de conjunto de O. Pächt, «Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIII (1950), pp. 13-47.

18

El viaje, la imagen, la herejía: la transformación del sistema simbólico de la Iglesia entre la Reforma gregoriana y la herejía cátara

Arturo Carlo Quintavalle

El viaje como estructura narrativa en Oriente y Occidente

Existe una estructura narrativa que atraviesa toda la Edad Media y que es modelo metahistórico de lectura para el Occidente y el Oriente cristianos, pero que se encuentra también en el territorio de la cultura islámica: el viaje. Naturalmente, el viaje como tal es una metáfora o, mejor, la narración del viaje tiene varios niveles de significado y el literal es, en las diferentes religiones, el primero y el más obvio de los instrumentos interpretativos; los significados secundarios, es decir, el valor simbólico del viaje y de su alternativa más evidente, el no viaje de los que se encierran en un retiro y se excluyen del mundo son, en cualquier caso, estructura interpretativa de la idea misma de civilización desde la Antigüedad tardía hasta el final del periodo medieval. Sin el instrumento de análisis del viaje, el sentido mismo de la peregrinación, del recorrido y de la búsqueda de las metas de los viajeros medievales y de los fieles medievales no tendría sentido. Por esta razón, para comprender qué veían y qué pensaban los viajeros de la Edad Media, debemos reflexionar sobre el significado de este instrumento de lectura del pasado teniendo en cuenta el sentido del viaje y de su complemento simétrico, el no viaje, para después considerar otros aspectos: desde el culto de las reliquias a la individuación de sus diversas características, de la función simbólica de la ciudad y del campo a la iglesia como sistema de significados, del uso de las imágenes dentro de la iglesia a la ausencia de imágenes de la mezquita, para llegar, en fin, a la iglesia como sistema didáctico fundado en Occidente sobre las imágenes, al contrario de la mezquita, cuya didáctica está basada en la palabra[1].

[1] Sobre las imágenes, cfr. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, 1990 [ed. cast.: *Imagen y culto*, Madrid, Akal, 2009]; J. Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développements (VI-XV siècle)*, París, 1989. Sobre los caminos de las peregrinaciones, cfr. A. C. Quintavalle, *La strada romea*, Parma, 1975; *id.*, *Le Vie dei pellegrini nell'Emilia medievale*, Milán, 1977; *id.*, «Le vie del Medioevo. Da Chateaubriand a Viollet le Duc, da Ruskin a Hugo fino a Bedier, Porter, Mâle», en *id.* (ed.), *Le Vie del Medioevo. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 28 setembre-1 ottobre 1998)*, Milán, 2000, pp. 3-9; *id.*, «Via-

Para el Occidente cristiano el viaje es, en cualquier caso, un instrumento narrativo de base; es el modo mismo con el que se proponen unos modelos: la vida de Cristo, incluso antes del nacimiento, es viaje, y lo será también en el relato evangélico en los tres años de la madurez; el viaje es el instrumento interpretativo de la predicación misma, empezando por san Pablo, y por tanto el viaje se vuelve un instrumento; es la estructura, podríamos decir hoy, para contar las Vidas de los santos, de todos aquellos que proponen la fe en Cristo, tanto en Occidente como en Oriente. De las tres culturas en las orillas del Mediterráneo, la occidental, la bizantina y la islámica, también esta última parece moverse con los mismos presupuestos. Comienza con un viaje, con la Hégira, en el 622, la nueva experiencia de Mahoma como guía de una nueva religión, y el mismo Mahoma y el Corán asumen las vicisitudes del viaje como instrumento interpretativo de muchas suras y del conjunto de la experiencia religiosa. El viaje, también en este caso, como por lo demás antes en Occidente y en Oriente, quiere decir también y ante todo peregrinación; por lo tanto, visita a los lugares sagrados, a las sagradas sepulturas, a las ciudades y a los espacios consagrados por donde el profeta, o sus inmediatos descendientes, pasaron o donde están sepultados. El culto de las reliquias y de los sagrados cuerpos en Occidente es el modelo para las preferencias del islam pero con notables diferencias. ¿Cuáles son las fuentes del viaje en Occidente? Se deben distinguir las escritas de las que son por imágenes: entre las fuentes escritas son importantes las Vidas de los santos, que proponen el viaje como instrumento de transformación y, por consiguiente, de formación de la personalidad del protagonista. Este es el esquema narrativo de la distancia inicial de la fe; luego, la conversión que sucede después de un encuentro, o una iluminación durante un retiro fuera del mundo y esto, en definitiva, también se propone físicamente como viaje de un lugar a otro, tal vez estimulado por la presencia de otra figura sagrada, un magister. La formación del santo, pues, aparece también como escuela pero, a la vez, como viaje dentro de un pasado de memorias que muestran el esquema narrativo.

Pero no están sólo las Vidas de los santos; otras fuentes del viaje son también otros tipos de textos muy difundidos en el alto y bajo periodo medieval, pero que han sufrido un gravísimo menoscabo al no estar estrechamente ligados, como la Vida de los santos, a una función sagrada. Se trata de las llamadas guías del peregrino y de los itinerarios. Si se toma en consideración la más conocida de las guías, la de la tumba de Santiago de Compostela, se entiende enseguida cómo el sistema dentro del cual se incluye la indicación de los itinerarios no es más que una mínima parte del conjunto de las indicaciones que propone la Iglesia para llegar al santuario o, mejor dicho, a los santuarios, visto que el libro V del *Códice Calixtino*, la parte más conocida del conjunto, se refiere a un complejo sistema de recorridos con cuatro caminos que vienen desde Francia y que se unen en España, en Puente la Reina, para después proseguir con otras etapas hasta Compostela. Pero el *Códice Calixtino* es un sistema complejo[2]; es un grupo orgánico de textos que

tico alle "fonti" delle strade dei pellegrinaggi», en A. Cadei *et al.* (eds.), *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma, 1999, vol. III, pp. 987-999.

[2] El *Códice Calixtino* está compuesto por cinco libros: en el libro I hay textos litúrgicos relacionados también con las fiestas de Santiago; en el libro II se narran 22 milagros hechos por Santiago con una significativa distribución geográfica que es también clave de la proveniencia de los peregrinos de Francia, Italia, Alemania, Ca-

se produce en función del viaje, pero también de la permanencia y de la veneración de las reliquias y de su función política general; por eso se considera que la guía fue escrita en el ámbito cluniacense a un alto nivel, por supuesto en relación con la política internacional de la Iglesia de Roma dedicada a la reconquista y al estímulo a la cruzada de Occidente[3]. Pero existe otro viaje, otro recorrido, siempre de peregrinaciones, que goza de mayor respeto que el de Francia a Compostela, y es el viaje hacia Roma, y el otro, el más importante de todos, hacia Jerusalén. Se trata de dos recorridos distintos que tal vez, en su origen, se podían considerar unidos porque el camino de Roma a Bari y, por tanto, al embarco hacia Tierra Santa era un camino importante, si bien las vías terrestres que atravesaban Grecia hasta Bizancio se recorrían aunque con mayores dificultades.

Del viaje hacia Roma y las reliquias de Pedro y de Pablo tenemos también una guía, los *Mirabilia urbis Romae*[4] –sobre la que se ha producido un amplio debate crítico recientemente[5]–, guía que construye un recorrido dentro de la ciudad para comparar idealmente con la guía de Compostela; en efecto, los *Mirabilia* son un texto de apoyo para que los que llegan a Roma descubran el significado de numerosos monumentos antiguos, convertidos en punto de referencia de una narración compleja, extendida a nivel occidental y no sólo occidental, de los orígenes cristianos. Por esta razón, en la peregrinación a las reliquias de los santos, en la visita a sus sepulturas se incluye un nuevo razonamiento: el análisis de las estructuras del mundo antiguo, que adquieren valor y sentido dentro de la ciudad cristiana. Por otro lado, debe pensarse que en todo lugar, en toda iglesia, en toda meta del viaje, al peregrino se le ofrecían narraciones que eran claramente determinantes para la organización de relatos ulteriores y estímulo para posteriores viajes, y estas narraciones debían ser escritas e incluir además una parte histórica, la vida del santo, quizá con una parte sobre los milagros *post mortem*, y luego himnos, oraciones y demás. De todo esto, que quiere decir organización del culto pero también una interpretación que se les sugiere a los fieles de aquello que deben visitar y comprender, la idea misma del viaje es un componente determinante porque no sólo repite, en la vida del santo, el viaje de Cristo o el de los apóstoles y padres de la Iglesia, sino que confirma al fiel en su recorrido mismo que, como explica una de las metáforas cristianas más usadas, es viaje en tierra, precisamente en espera del otro viaje, el del alma hacia Dios.

---

taluña, Grecia; el libro III ilustra, entre otras cosas, el traslado de los restos del santo a Galicia; el libro IV, la *Historia Turpini*, una especie de *chanson de geste* pero en latín, presenta a Turpín, arzobispo de Reims, narrando las luchas de Carlomagno en España y donde Santiago se le aparece a Turpín en sueños invitándolo a liberar España y el Santo Sepulcro de los sarracenos; para terminar, el libro V es la guía del peregrino desde Francia hacia España, por tanto, con un radio más limitado que el de los milagros del libro II.

[3] Véase la edición de J. Vielliard, *Le Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, Mâcon, 1938.

[4] G. F. C. Parthey (ed.), *Mirabilia Romae e codicibus Vaticanis emendata*, Berlín, 1869; H. Jordan, *Topographie der Stadt Rom im Altertum*, vol. II, Berlín, 1871, pp. 605-643; P. Fabre y L. Duchesne (eds.), *Le Liber Censuum de l'Église Romaine*, vol. I, París, 1905, pp. 262-273.

[5] C. D'Onofrio, *Visitiamo Roma mille anni fa. La città dei Mirabilia*, Roma, 1988; A. Lanzillotta, *Contributi sui «Mirabilia Urbis Romae»*, Génova, 1996; P. Zerbi (ed.), *Roma antica nel Medioevo. Mito, rappresentazioni, sopravvivenze nella Respublica Christiana dei secoli IX-XIII. Atti della XIV settimana internazionale di studio* (Mendola, 24-28 de agosto de 1998), Milán, 2001.

> En Oriente, en el mundo bizantino, el viaje tiene una importancia igualmente evidente, y la peregrinación a los diversos santuarios, a las sepulturas, asume un significado relevante porque allí se conservan las reliquias, los cuerpos santos, o los signos de su ausencia, como en el caso de la morada de la Virgen en Éfeso o de san Juan, también en Éfeso, por no hablar de las reliquias conservadas en Constantinopla, que serán objeto de rapiña en tiempos de la cuarta cruzada.

La peregrinación a Tierra Santa tiene una larga historia, incluso anterior al texto más conocido, la *Peregrinatio Etheriae*[6], sobre el que existe un amplio debate[7], y este mismo viaje atraviesa, como esquema interpretativo de las demás peregrinaciones, toda la Edad Media, terminando por transformar la arquitectura de los edificios y remodelar el significado. Por consiguiente, las réplicas, las copias del Santo Sepulcro[8] constituyen uno de los medios a través de los cuales la civilización del Occidente medieval permite completar el viaje a Jerusalén sin cumplirlo en realidad; un viaje, pues, que es metáfora del viaje real, al que la distancia, los peligros, las dificultades políticas pueden servir de impedimento. Es esta la causa de la creación de un viaje simbólico a las sepulturas, la razón de la invención de una arquitectura que es imitación, copia, y a la que se la considera completamente equivalente al Santo Sepulcro. La difusión en todo Occidente de las réplicas del Santo Sepulcro, empezando por Santo Stefano de Bolonia (fig. 1)[9], demuestra la importancia mítica del viaje y de su presencia como recorrido de salvación del fiel y, una vez más, aparece como símbolo de una difundida sacralidad y de una construcción de sentido de gran importancia. Por el otro lado, la réplica de otras estructuras que conservan importantes reliquias en Bizancio, como en concreto Santa Sofía o los Santos Sergio y Baco, este último retomado también en Occidente en San Vitale en Rávena, demuestra cómo la función de las arquitecturas es ante todo memoria y, a la vez, entrada al significado simbólico pero también religioso, del edificio imitado; en efecto, cuando se copia en Occidente el Santo Sepulcro, existen *in loco* reliquias que provienen o se considera que provienen del conjunto de Jerusalén. Por consiguiente, la arquitectura, su forma, impone una interpretación, un sistema de significados[10].

---

[6] G. F. Gamurrini, «S. Silviae peregrinatio ad loca sancta», *Studi e Documenti di Storia e Diritto* IX (1888), pp. 97-174.

[7] M. Ferótin, «Le veritable auteur de la peregrinatio Sylvae, la vierge espagnol Etheria», *Revue des Questions Historiques* n. s., XXX (1903), pp. 367-397; P. Devos, «La date du voyage d'Égérie», *Analecta Bollandiana* LXXXV (1967), pp. 165-194; A. Arce, *Itinerario de la virgen Egeria (381-384)*, Madrid, 1980; J. Wilkinson, *Egeria's Travels to the Holy Land*, Jerusalén-Warminster, 1981; P. Maraval, *Journal de Voyage. Itinéraire*, Paris, 1982; F. de' Maffei, «Pellegrini di Terra Santa. Il Diario di Egeria», en Quintavalle (ed.), *Le vie del Medioevo*, cit., pp. 87-117.

[8] V. C. Corbo, *Ricerche archeologiche al Monte degli Ulivi*, Jerusalén, 1965; C. Couasnon, *The Church of the Holy Sepulcre in Jerusalén*, Londres, 1974; V. C. Corbo, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Aspetti archeologici dalle origini al periodo cruciato*, 3 vols., Jerusalén, 1981-1982; R. Ousterhout, «The Temple, the Sepulchre and the Martyrion of the Savior», *Gesta* XXIX (1990), pp. 44-53; F. Cardini, «Jerusalem traslata», en Quintavalle (ed.), *Le vie del Medioevo*, cit., pp. 281-296.

[9] *7 Colonne e 7 chiese. La vicenda ultramillenaria del complesso di Santo Stefano in Bologna*, Bolonia, 1987.

[10] R. Krautheimer, «Introduction to an «Iconography of Medieval Architecture»», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V (1942), pp. 1-33.

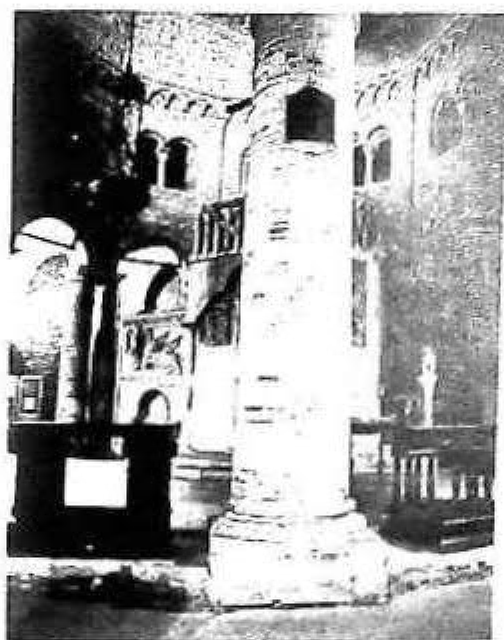


Figura 1. Bolonia, complejo de San Esteban, iglesia del Santo Sepulcro, interior, siglo XII.

Pero existe también otro sistema de narraciones que no se tiene en cuenta, que lleva a la veneración de otros sujetos, ya completamente borrados de la memoria histórica pero muy presentes en los textos, y son las *chansons de geste*, las del ciclo artúrico y las del ciclo carolingio; son sobre todo las segundas las que tienen una función importante en la literatura de la peregrinación y, por consiguiente, en la interpretación de los significados de los diferentes lugares y de su sacralidad. *La Chansons de Roland*[11] propone, en los años noventa del siglo XI, una reflexión importante: la *chanson de geste* cuenta el evento de Roncesvalles como una lucha entre el islam y los ejércitos cristianos y, por lo tanto, como una prefiguración política de las cruzadas y de la reconquista de España.

La *chanson de geste* sugiere un sistema de viajes pero también de culto que integra la perspectiva que nos ofrecen las vidas de los santos y las demás fuentes de la peregrinación a las reliquias. Existen otros indicios de esta veneración para las reliquias de los paladines, un sistema de culto borrado en Occidente por la Contrarreforma al cual debemos sumar, en cualquier caso, las narraciones artúricas que tienen una parte notable en el imaginario colectivo y que encuentran larga difusión en el ámbito de la iconografía de la época románica.

También se debe reflexionar sobre un aspecto de estas *chansons de geste*, que se recitan, acompañadas de música, en las cortes y que encuentran diversos ecos en las distintas lenguas vulgares. Ambos ciclos, bretón y carolingio, proponen implícitamente el viaje y, por tanto, sugieren un recorrido y así también una forma de salvación final. Basta pensar en Roldán y en su progresiva adhesión a la voluntad divina escogiendo el sacrificio de la vida; basta pensar en otros viajes, que son en cierta manera también literatura de guía, como el narrado en *La Chevalerie Ogier de Danemarche*, una *chanson de geste* que hace re-

[11] M. Bensi (ed.), *La canzone di Orlando*, Milán, 1985 (véase en concreto la introducción de C. Segre).

ferencia directa al camino de Monte Bardone y que trata del viaje del paladín de Carlos y de sus batallas entre el monte y Toscana[12].

Existen también otras fuentes del viaje, y son los itinerarios, que sirven sobre todo para trazar, de modo esquemático pero útil, el curso de los caminos medievales. Cada uno de estos itinerarios[13], empezando por el del arzobispo de Canterbury, Sigerico, en el 990, cuenta con itinerarios diferentes; el del obispo Sigerico señala la importancia de otro itinerario –bien conocido por el análisis arqueológico y por otros numerosos testimonios–, el de norte a sur, desde Calais, en este caso, a Lausana, el Gran San Bernardo, Fidenza, Pontremoli, Lucca, Viterbo y Roma; por consiguiente, un eje del viaje que los peregrinos provenientes del norte debían recorrer para ir a la ciudad de Pedro y de Pabló. También el itinerario de Nikulas de Munkathvera (1154), un abad islandés, que proviene del nordeste, sigue un camino que, en la parte final, coincide con el precedente y que antes pasa a través de la actual Dinamarca, Alemania entre Hildesheim y Paderborn, después Maguncia, Worms, Espira, Basilea, Aosta y luego dobla hacia Roma. Otros itinerarios, como el de Felipe Augusto de 1191 a la vuelta de la tercera cruzada, van de sur a norte y así Felipe parte de Otranto y de Bari, luego llega a Roma y después sube hasta Moncenisio.

> Se podrían recordar otros textos, pero se debe advertir que estas indicaciones de etapas no se pueden poner en el mismo plano, sino que hay que relacionarlas con la intención de aquellos que realizan el viaje; de hecho en los diferentes itinerarios algunos lugares se privilegian en relación con otros, y esto sucede en función de una precisa voluntad religiosa, o bien política, como en el caso de Felipe Augusto, por lo que no se puede dejar de subrayar la estratificación y la complejidad de la organización de las vías.

Sobre este punto parece oportuno señalar la necesidad de una reflexión histórica pero, ciertamente, también arqueológica sobre los caminos mismos, metáfora del recorrido hacia lo divino de cada fiel, pero también estructura que, progresivamente, se va organizando y dotando de instalaciones funcionales, como parece claro por muchísimas fuentes, por lo que a los caminos y a los hospicios benedictinos, situados en los montes desde el periodo longobardo al periodo carolingio, los siguen auténticos sistemas de hospitalidad organizada que en el siglo XII ya no se fundan en la caritativa hospitalidad de los monasterios, sino en un conjunto de lugares de pago, que son indispensables para un flujo de viajeros cada vez más numeroso[14]. La estructura de los hospicios ha sido ana-

---

[12] Sobre esta *chanson de geste*, importante para el análisis de las etapas en la zona del Passo di Monte Bardone y, por tanto, en Toscana, véase Quintavalle, *La strada romea*, cit.; *id.*, *Le Vie dei pellegrini nell'Emilia medievale*, cit.

[13] R. Stopani, *Le Vie di pellegrinaggio del Medioevo: gli itinerari per Roma, Gerusalemme, Compostella*, Florencia, 1995; además, cfr. *id.*, *Le Grandi vie di pellegrinaggio del medioevo: le strade per Roma*, Florencia, 1986; *id.*, *La Via Francigena: una strada europea nell'Italia del Medioevo*, Florencia, 1988; *id.*, *La Via Francigena del Sud: l'Appia Traiana nel Medioevo*, Florencia, 1992.

[14] H. C. Peyer, *Von der Gastfreundschaft zum Gasthaus. Studien zur Gastlichkeit im Mittelalter*, Hannover, 1878. Además, véanse R. Roussel, *Les Pèlerinages à travers les siècles*, París, 1954; R. Lavarini, *Il pellegrinaggio cristiano*, Génova, 1997; G. Sergi, *Potere e territorio lungo la strada di Francia*, Nápoles, 1981; M.-M. Gauthier,

lizada sólo en parte, porque tenemos noticia por las fuentes de restos arqueológicos de antiguos lugares de parada, pero que en el interior de los monasterios se conocen poquísimos; se trataba, en cualquier caso, de lugares de paso donde, en el siglo XII, se podía dormir en los pajares comunes, donde se podía conseguir comida, podían reposar las caballerías o los animales de tiro. Por el contrario, los monasterios estaban organizados de otra manera, con un sistema de alojamientos para los huéspedes distinto de las áreas usadas por los religiosos, en donde de todas maneras se ofrecía hospitalidad gratuita.

Los itinerarios indican los lugares de parada, tanto en las ciudades como fuera de ellas, y la etapas que se proponen son también un modo para atravesar los territorios con alguna seguridad, la distancia entre los albergues es, en general, de un día de carro tirado por bueyes y no supera, en llano, la treintena de kilómetros, la mitad si es montaña. Progresivamente, los itinerarios mayores se van integrando en otros, de manera que forman una retículo que une los caminos principales, poquísimos, y los otros, locales, no menos importantes en el sistema de la economía de la época. A lo largo de estos últimos caminos, se encuentran itinerarios que guían también a santuarios menores, de manera que todo el sistema de viaje aparece, de una u otra manera, y durante todo los siglos XI, XII y también XIII, como espacio de meditación sobre la memoria cristiana.

No sorprende que también en el mundo islámico el viaje se considere un eje narrativo determinante del culto y de la organización del territorio; de hecho, el viaje a la Meca es una de las cinco prescripciones religiosas para el fiel. Aparte de la veneración de los lugares donde ha vivido Mahoma, resulta evidente la necesidad del peregrinación a la Kaaba, donde se conserva la piedra negra de la que Mahoma eliminó los ídolos; son muchos otros los lugares de peregrinación en el islam, empezando por la Cúpula de la Roca en Jerusalén a la que Mahoma había llegado volando desde la Meca y luego subiría al cielo, desplazándose desde la piedra que está en el centro de la estructura; otros lugares importantes del culto islámico son las sepulturas de los descendientes de Mahoma y las mezquitas más antiguas, como es el caso de la mezquita de Damasco en Siria, donde se venera la cabeza de san Juan Bautista y donde los arquitectos islámicos integran la estructura de la antigua basílica paleocristiana en el cuadripórtico de la mezquita, dando un vuelco al sistema de accesos a los espacios internos y eligiendo así coordinar la sacralidad de espacios diferentes con la de una antiquísima reliquia cristiana. El viaje en el mundo islámico es, ante todo, culto religioso y recorrido a la Kaaba que hay que cumplir, al menos, una vez en la vida[15], pero existen también relatos de otros viajes, o mejor dicho, de históricas conquistas como las hazañas heroicas de los caudillos del islam y la enorme expansión de sus dominios desde los confines de

Les Routes de la foi, reliques et reliquaires de Jerusalén, à Compostelle, Friburgo, 1983; R. Greci (ed.), *Itinerari medievali e identità europea. Atti del Congresso internazionale* (Parma, 27-28 de febrero de 1998), Bolonia, 1999. También puede ser útil una guía ilustrada: J. Roux (ed.), *Les Chemins de Saint-Jacques de Compostelle*, Vic-en-Bigorre, 2000; véanse además Quintavalle (ed.), *Le Vie del Medioevo*, cit., y M. d'Onofrio (ed.), *Romei e giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro, 350-1350*, catálogo de la exposición (Roma, 29 de octubre de 1999-26 de febrero de 2000), con importantes y significativas contribuciones.

[15] C. S. Hurgronje, *Het mekkaansche feest*, Leiden, 1880.

la India a España y, en el septentrión, hasta el interior de la península de Anatolia, reduciendo como consecuencia, de manera dramática, el dominio de Bizancio.

Una clave para comprender la cultura del islam y sus mitologías del viaje, en sentido barthesiano, parecen ser las narraciones de cuentos recogidas en *Las mil y una noches*[16], que parecen haber tenido un origen complejo en la zona entre el actual Iraq, Bagdad para ser exactos, y las áreas limítrofes, sobre todo las del mar Rojo. Pero estos cuentos se transcriben en Egipto en el siglo XV y, por lo tanto, sufren una transformación diferente, urbana, con imágenes de palacios y ciudades, y espacios y funciones de carácter en parte distante de aquel más antiguo. En cualquier caso, el mito del viaje por mar que lleva a la riqueza, y pensamos en los viajes por mar de Simbad, o bien en el viaje por tierra en las caravanas que atraviesan el desierto hasta la llegada a las ciudades, y a los palacios y a sus maravillas, queda una estructura narrativa portadora de la cultura islámica. Viaje, pues, pero también estructuras del viaje: aquí el mundo islámico parece ser mucho más rico y tecnológicamente avanzado que Occidente, al menos a partir del siglo VIII en adelante, porque las ciudades del islam están organizadas con servicios que ninguna ciudad occidental poseía por entonces: baños públicos y acueductos, jardines en el interior de los palacios y mezquitas perfectamente organizadas con escuelas coránicas; además de lugares para la hospitalidad, los caravasares, y luego los mercados, los zocos y un sistema complejo de otras funciones. De cualquier manera, el hecho mismo de que en toda ciudad, incluso menor, haya caravasares y que, a menudo, estos se encuentren a lo largo de los itinerarios sin fin que atraviesan el desierto en las inmediaciones de los oasis, hace comprender cómo la mitología del viaje es, también para el islam, una estructura básica, una mitología que se relaciona con la peregrinación a los lugares sagrados y a las sepulturas, como se ha dicho, de los califas y, en general, de los caudillos, con particular veneración por los descendientes directos de Mahoma.

El camino de los eremitas y el de los monasterios

En el caso de la cristiandad oriental, y después en la occidental, existe otro relato del viaje, un relato que empieza a finales del siglo III y continúa en el siglo IV con un consenso cada vez mayor. Las historias, agudamente analizadas por Christine Mohrmann[17], plantean una serie de problemas que conciernen a la otra idea del viaje, la que prevé un recorrido diferente, desde la vida en la ciudad, desde la vida mortal, a una existencia diferente, absolutamente contemplativa. El origen de este modelo de existencia y de relación con lo divino está indicado en Egipto, sobre todo en la Tebaida, y se desarrolla después en Palestina, Siria y en otros lugares de Oriente en el transcurso del siglo IV,

---

[16] F. Gabrieli (ed.), *Le Mille e una notte* [1948], Turín, 1997 [ed. cast.: *Las mil y una noches*, Vilaür, Atalanta, 2014].

[17] A la estudiosa se deben cuatro importantes introducciones a los volúmenes que recogen los textos más significativos sobre la vida eremita de los primeros siglos cristianos: C. Mohrmann (ed.), *Vite dei Santi*, vol. I: *Vita di Antonio*, Milán, 1974; *ibid.*, vol. II: *La storia Lausiaca*, Milán, 1974; *ibid.*, vol. III: *Vita di Cipriano, Vita di Ambrogio, Vita di Agostino*, Milán, 1975; *ibid.*, vol. IV: *Vita di Martino, Vita di Ilarione, In memoria di Paola*, Milán, 1975.

convirtiéndose después en modelo para el monaquismo occidental. Por eso, en el momento en el que un monje en Occidente debe retirarse del mundo, escoge exiliarse en el *desertum* que no es, naturalmente, el de Egipto, sino simplemente un lugar aislado; *desertum* es, por tanto, el monte, o una espesura, o una isla en un río o en el mar.

Por consiguiente, es importante analizar aquí la idea diferente de viaje que conlleva refugiarse en el *desertum*, y captar también, en el sistema del relato, en la estructura narrativa de las Vidas de los santos, la idea fundamental del recorrido de un sitio a otro y de un estado de pecado a uno de diálogo con Dios, lo cual quiere decir el abandono de las tentaciones materiales del mundo, mientras que se deberán combatir otras, inducidas por el demonio, que marcan muchas veces la vida eremítica. Por lo demás, también Cristo, precisamente en el desierto, vive una experiencia que queda como modelo de todas las existencias de aquellos que se refugian en el desierto. Otro aspecto importante, señalado por la misma Mohrmann, es la cantidad de copias de la *Vida de Antonio* que los códices nos han transmitido, en Oriente y en Occidente, como testimonio de la difusión de ese texto que ha servido, a su vez, de estructura, en términos narratológicos para otras Vidas de los santos.

La *Vida de Antonio* la escribe Atanasio en el 357 en griego y pronto se traduce al latín; en ella son muy significativos los pasajes relacionados con el traslado de Antonio, que sale de la ciudad, después de largas abstinencias y ayunos, para ir a enterrarse a un cementerio: «Antonio fue a los sepulcros que estaban lejos de la ciudad y ordenó a uno que conocía que le llevara pan para muchos días. Una vez dentro de una de las tumbas, permaneció allí. El otro, siguiendo su orden, cerró sobre él la puerta del sepulcro y se fue»[18], pero también aquí el diablo persigue a Antonio, porque los eremitas que pueblan el desierto y la ciudad lo han hecho huir de todos los sitios, por lo que el demonio afirma: «Ahora yo no tengo sitio, no tengo ciudad. Donde quiera que vaya hay cristianos, y el desierto mismo está lleno de eremitas»[19]. A menudo, en Egipto los eremitas se refugian en los montes:

> [...] las moradas de los anacoretas en los montes eran como tabernáculos llenos de coros divinos; cantaban los salmos esperando los bienes futuros, hacían obras de misericordia y practicaban el pudor y el amor en armonía entre ellos. Este era realmente el aspecto de este lugar, como un país solitario, adecuado al servicio de Dios y a la justicia[20].

Antonio no terminó su viaje y, a causa del número de los fieles que vienen a visitarlo, piensa en refugiarse en la Tebaida Superior, pero la voz de Dios le sugiere un camino diferente, la que atraviesa el desierto y llega a un monte, abajo una llanura, palmeras, agua[21]. El pasaje es el siguiente:

---

[18] Mohrmann (ed.), *Vite dei Santi*, vol. I, cit., cap. VIII, p. 25.
[19] *Ibid.*, cap. XLI, p. 87.
[20] *Ibid.*, cap. XLIV, p. 93.
[21] *Ibid.*, cap. XLIX, p. 101.

> La voz entonces le dijo: «Si subes a la Tebaida, como tú piensas, y bajas hacia Bucólica, arrastrarás una fatiga dos veces mayor. Pero, si quieres realmente alejarte y vivir en el silencio, ve al desierto interior». Cuando Antonio replicó: «¿Quién me mostrará el camino? No lo conozco», enseguida la voz le señaló a los sarracenos que estaban por recorrer ese camino [...]. Después de haber caminado durantes tres días y tres noches con ellos alcanzó la cima de un monte muy alto, y abajo corría el agua límpida, dulce y muy fresca. Alrededor de los montes había una llanura y unos pocos árboles de palmeras, descuidados con el pasar del tiempo.

Antonio sí se suma a una auténtica caravana que atraviesa el desierto, pero el lugar del último retiro no se alcanza tan directamente y con facilidad, sino que necesita seguir un complejo recorrido y pruebas que superar. También en *La historia Lausiaca* tenemos relatos de eremitas, sólo que aquí la dimensión del fenómeno se muestra, en el siglo IV, amplísima. Eremitas ya se encuentran en la Tebaida y en Palestina, en los montes de Nitria y en Libia; por tanto, se trata de un fenómeno de gran amplitud que atestigua esa fuga del mundo urbano y de los latifundios, de las villas y de los comercios, el mundo del Imperio romano, que es un modelo de viaje para llegar a Dios.

Después de la de Antonio, la *Vida de Martín* es, quizá, la más importante para comprender la complejidad de ese viaje hacia Dios, que debemos intentar leer en la perspectiva de los narradores. Martín nació en Panonia tal vez hacia el 316-317; parece un personaje importante para comprender la difusión del modelo eremítico egipcio en Occidente: el esquema narrativo de la *Vida de Antonio* y de las Vidas de los eremitas egipcios[22] se retoma en Occidente en otras muchísimas narraciones de las Vidas de los santos, y tiene una resonancia concreta precisamente en la *Vida de Martín*, que convendrá recapitular aquí. Martín es hijo de un soldado romano, se forma en Pavía, se hace cristiano y, a los quince años, soldado romano, pero sigue manteniendo la fe cristiana que lo lleva a compartir en Amiens la clámide con el pobre; hacia el 334 es bautizado, pero sólo en el 356 abandona el servicio militar y va luego donde vive Hilario, obispo de Poitiers, quien lucha contra la herejía arriana. Martín, quizá para combatir contra la misma herejía, hace un largo viaje; va a Milán, a Panonia, a Ilírico; vuelve después a Milán. Pero aquí, expulsado de la ciudad por instigación de un obispo, se va a un retiro, en la isla de Galinaria, que es precisamenete un *desertum* en el sentido egipcio del término. Después vuelve con Hilario a Poitiers, y también aquí se retira, en una celda de madera entre celdas de otros monjes excavadas en la roca. En la *Vida* se muestra importante la lucha de Martín contra la religión pagana, que lleva a la destrucción de los templos y de los ídolos; realiza después una serie impresionante de milagros, incluido el de la resurrección de dos muertos.

Entre los muchos pasajes que se pueden citar, quizá sea uno el que da el sentido de la relación del relato con aquellos relativos a los eremitas de la Tebaida; Martín vive en un retiro en los alrededores de Tours y rechaza ser elegido obispo. Su aspecto es el de un eremita, quien se opone a su nombramiento afirma que «personaje despreciable [...] indigno del episcopado [...] por el aspecto mísero, por la sórdida vestimenta, por el pelo

[22] Como subraya Mohrmann en la introducción al volumen citado.

desgreñado»[23]. Martín vive en un desierto de Occidente, bien descrito en la *Vida*, donde hay también grutas excavadas en la roca:

> [...] durante algún tiempo vivió en una pequeña celda contigua a la iglesia; después, no pudiendo soportar el fastidioso desasosiego por todos los que lo visitaban, se instaló en una celda de eremita a unas dos millas fuera de la ciudad. Este lugar era tan apartado y remoto que no envidiaba en nada la soledad de un desierto. Por un lado lo rodeaba un precipicio rupestre de un monte, el curso del río Loira con un breve entrante obstaculizaba el resto del terreno; se podía acceder por un solo camino en su mayor parte angosto. Él mismo tenía una pequeña celda de madera. Muchos hermanos vivían de la misma manera; la mayoría se había hecho un receptáculo en la roca excavada del monte. Eran casi ochenta discípulos los que se formaban con el ejemplo del santo maestro. Ninguno tenía nada suyo, todo se ponía en común[24].

Las antiguas vidas de los primeros santos cristianos ofrecen una estructura entendida como modelo narratológico de las otras vidas de los santos de Occidente, pero, para integrar esta perspectiva de análisis, se debe al menos recordar que la investigación se podría extender también al área bizantina[25] y que existe un debate muy amplio sobre el problema[26].

Sin querer entrar más en este complejo recorrido que caracteriza al mundo oriental, conviene tener en consideración otro aspecto del monaquismo, que presupone también el viaje, y aludo al monaquismo benedictino pero también a las reglas precedentes que fueron las fuentes del monaquismo mismo. Naturalmente también en este caso la elección del *desertum* significa lugar fuera del mundo. Para comprender lo diferentes que son estas reglas, y luego la de Benito, de las opciones de los monjes eremitas, basta con decir que las reglas de los nuevos monasterios aceptan la presencia de personalidades ajenas al cenobio, mientras que los santos eremitas eligen aislarse del mundo, como san Antonio, quien, asediado por demasiados fieles, decide adentrarse en el desierto, o como san Martín, quien es el modelo occidental del santo eremita, que después acepta convertirse en obispo de Tours con extrema renuencia.

---

[23] Mohrmann (ed.), *Vite dei Santi*, vol. IV cit., cap. IX, p. 27.

[24] *Ibid.*, cap. X, p. 29.

[25] P. Cesaretti (ed.), *I santi folli di Bisanzio*, introducción de L. Ryden, Milán, 1990; *Santi folli della Chiesa d'Oriente*, introducción y traducción de F. Maspero, Casale Monferrato, 1999.

[26] G. Penco, *Storia del monachesimo in Italia*, Milán, 1983; *id.*, *Il monachesimo fra spiritualità e cultura*, Milán, 1991; *id.*, «Monasteri in alta Italia e culti santorali. Tipologia e vie di irradiazione», *Benedictina* XXX (1983), pp. 341-377; H. C. Peyer, *Stadt un Stadtpatron im mittelartelichen Italien*, Zúrich, 1955; P. R. L. Brown, *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago Ill. 1981. Para una época más reciente, véanse P. Golinelli, *Città e culto dei santi nel Medioevo italiano*, Bolonia, 1991, con referencias especiales al área padana; *id.*, *Indiscreta sanctitas. Studi sui rapporti tra culti, poteri e società nel pieno Medioevo*, Roma, 1988; R. Grégoire, *Manuale di agiologia: introduzione alla letteratura agiografica*, Fabriano, 1987; P. J. Geary, *Furta sacra. Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton, NJ, 1978; N. Herrmann-Mascard, *Les Reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, París, 1975; P.-A. Sigal, *L'Homme et le miracle dans la France médiévale*, París, 1985; A. Vauchez, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age: d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma, 1981.

Vemos, pues, un aspecto de estas reglas monásticas que, en general, no se toma en consideración en relación con el viaje, pero que nos ofrece también una pista de cómo se puede acceder al monasterio desde el exterior, ser alojados, tener una relación con los monjes mismos; todo ello confirma la existencia de un complejo sistema de funciones y de relaciones que caracterizan a la civilización de la Alta Edad Media y la sucesiva. Los textos se citan de una útil edición reciente[27]. La *Regla de los cuatro Padres*, escrita hacia el 410, prescribe:

> [...] cuando llegue un forastero, que se le ofrezca sólo una acogida llena de humildad y el saludo de la paz. Por lo demás, que no se le pregunte de dónde viene, por qué ha venido o cuándo se pondrá de nuevo en camino, y no se le una en las cháchara[28].

Escrita hacia el [illegible], la *Regla de San Macario* prescribe: «Ejercitad la hospitalidad en toda situación, y no apartéis la mirada de manera que dejéis al pobre con las manos vacías; para que no suceda que el Señor venga a ti y tú seas condenado; así, pon buena cara a todos y actúa con fe»[29]. La *Regla de San Benito* está precedida por la *Regula Magistri*, mucho más amplia, que le sirve de modelo; la *Regula Magistri* fue escrita entre el 500 y 520, quizá en Roma, en cualquier caso en Italia central, mientras que la de Benito se fecha entre el 530 y 560, cuando muere el santo que había nacido entre el 490 y 500, y que en el 530 llega, precisamente, a Montecassino. Resulta muy interesante la parte inicial, el capítulo I, donde se distinguen cuatro tipos de monjes: los cenobitas, que viven bajo un abad y hacen vida en común; los anacoretas, o también eremitas, que viven en el desierto; los sarabaitas, que viven en el mundo solos o en grupos y «tienen por ley el placer de sus deseos»[30]; el cuarto tipo es el vagabundo: «Están siempre deambulando y nunca estables, sometiéndose a los propios deseos y a las tentaciones»[31]. Una vez diferenciados los tipos de monasterios y escogido el que está bajo la tutela del abad, Benito pone al margen el retiro egipcio o, en cualquier caso, oriental, y propone un modelo muy diferente, que a nosotros nos interesa aquí por la relación con aquellos que vienen del exterior, con los peregrinos.

> El capítulo LIII[32] empieza con esta frase: «Que a todos los huéspedes que lleguen se les acoja como a Cristo, puesto que será él mismo el que diga: "He sido huésped y me habéis acogido". Y se les dé a todos el debido respeto, sobre todo a los compañeros de fe, y a los peregrinos»[33]. Cuando un huésped llega, el abad y los hermanos le corren al encuentro y «se intercambian el signo de la paz», un beso pero precedido de la oración. «Después de haber sido recibidos, que los huéspedes sean conducidos a la oración y después que el su-

[27] S. Pricoco (ed.), *La regola di San Benedetto e le Regole dei Padri*, Milán, 1995.
[28] *Ibid.*, p. 31.
[29] *Ibid.*, p. 519.
[30] *Ibid.*, p. 135.
[31] *Ibid.*, p. 137.
[32] *Ibid.*, pp. 233 y 235.
[33] *Ibid.*

perior se siente con ellos u otro que él disponga, e inmediatamente después se les dé todo tipo de atención [...]. Que el abad vierta el agua a los huéspedes en las manos, que tanto el abad como la entera comunidad laven los pies a todos los huéspedes [...]. Que el abad se muestre solícito sobre todo en acoger a los pobres y a los peregrinos, porque es en ellos a los que se acoge mayormente a Cristo; en efecto, el sometimiento que los ricos infunden impone de por sí respeto». Siguen ulteriores indicaciones: sobre la cocina de los huéspedes distinta de la de los religiosos «de modo que los huéspedes que llegan a horas imprevistas, y no faltan nunca en el monasterio, no molesten a los hermanos»[14]; sobre el alojamiento para los huéspedes: «Que haya suficientes camas preparadas. Y que la casa de Dios sea administrada por sabios y sabiamente».

En el texto de san Benito, la relación con el mundo exterior también está reglamentada cuidadosamente con prescripciones muy rígidas; por ejemplo, para lo que concierne a los viajes de los monjes fuera del monasterio, configura una estructura muy diferente de la de los retiros, una estructura que debe poseer un sistema equipado para la acogida de los huéspedes, listo para funcionar en cualquier momento. En los monasterios benedictinos cuya regla se reforma en el periodo carolingio con Benito de Aniano, el diálogo con un público de los viajeros es constante; se inicia así desde la mitad del siglo vi, equipando en el monasterio áreas específicas para los huéspedes, un modelo que se mantiene y desarrolla cada vez más hasta Cluny y Citeaux. En medio está la planificación monástica en todo el Occidente carolingio, con la programación de un preciso conjunto de modelos también arquitectónicos. La discusión sobre la planta de San Galo[35] versa principalmente, como es sabido, sobre la función de la planta misma, si sirve para todos los asentamientos monásticos benedictinos o simplemente para dicho monasterio; es cierto que el pergamino muestra la dislocación de las funciones y caracteriza a la ciudad monástica como lugar abierto a los huéspedes; por lo demás, si vamos a la Torhalle de la abadía de Lorsch, ejemplificada en el arco de Constantino en Roma, descubrimos, en la sala superior, un lugar funcional para el recibimiento de las personas de respeto, aunque probablemente los pobres y los demás tenían accesos diferentes. En cualquier caso, la construcción de las grandes abadías en Alemania servirá para mantener el territorio y también para impedir ulteriores revueltas o conflictos; por consiguiente, el sistema monástico bajo Carlos, al menos en las zonas de conquista, propone una fórmula armada de *pietas* y de religiosidad. Por tanto, en su conjunto la unidad monástica benedictina de Occidente en la edad carolingia presupone un viaje y una hospitalidad unida al viaje que privilegia a los peregrinos, pero los pasajes citados nos hacen comprender que no sólo peregrinos, sino también nobles o quizá mercaderes que pasaban de un monasterio a otro disfrutando de una hospitalidad que, por parte benedictina, estaba programada y entraba a formar parte del conjunto de los deberes monásticos. La continuación de este modelo de hospitalidad se multiplicó en los monasterios, sobre todo en los de origen cluniacense, desde el tardo siglo x al siglo xi y más adelante, y también aquí existe siempre un área destina-

[14] *Ibid.*

[35] C. Oehsner, *sub voce* «San Gallo», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. X, Roma, 1999, pp. 303-305, con bibliografía anterior.

da a los peregrinos, a los viajeros. También en Bobbio existía un espacio para los peregrinos y en toda abadía, por lo tanto, tenía que existir. El problema en este punto es qué veían los viandantes, los peregrinos, al acercarse a estas grandes estructuras monásticas, o bien a las iglesias dentro de las ciudades, y a las catedrales, las cuales quizá eran las únicas equipadas para responder a las exigencias de los viajeros, tal vez en el conjunto imponente de las *Domus Ecclesiae*.

En el periodo carolingio la estructura del paisaje, de los paisajes agrarios y de los asentamientos, resulta muy diferente del que se da en el periodo medieval más tardío. Ante todo, el sistema de los bosques debía de ser todavía extensísimo, como han demostrado las investigaciones de Marc Bloch[36] y de los historiadores, desde los *Anales* de Duby[37] a Le Goff[38], hasta los más recientes de Gurévich[39], y el sistema de los asentamientos, en algunas áreas de Europa, empezando por Alemania, debía de ser extremadamente discontinuo. La organización de los caminos tampoco parece ser comparable a los caminos de los siglos XI y XII [illegible] sistemas orgánicos de manutención; todas las vías empedradas del periodo romano están en ruinas o destruidas y, por añadidura, el sistema de canalización de las aguas de deshecho y nada lo ha sustituido de manera orgánica, por lo que los cultivos se extienden en el periodo longobardo, merovingio, visigótico, respectivamente, en Italia, Francia y España, sobre todo en las zonas de colinas para evitar inundaciones de los ríos cuyo lecho, además, está enormemente extendido. Sin espigones, en efecto, los ríos pueden llegar a tener, como el Po y el Ródano o el Loira, algunos kilómetros de extensión con una vasta zona cenagosa, y esto determina todo tipo de dificultades para atravesarlos a quien viaja, entre otras cosas porque una difundida construcción de puentes no se verifica sino a partir del siglo XI tardío. Esta es la razón de la organización de sistemas protegidos, con albergues anexos a los monasterios, a menudo situados apenas bajo los vados; resulta un instrumento indispensable para la supervivencia de los viajeros, naturalmente junto al seguimiento de las normas monásticas que regulan la hospitalidad.

> Pero, si en las reglas monásticas las indicaciones de la hospitalidad son claras, no resulta tan fácil de documentar el sistema de los lugares de parada de los viajeros ofrecidos por los obispos. Como se ha señalado, el término de *Domus Ecclesiae* no indica sólo la iglesia-madre, sino un conjunto de edificios que normalmente tiene como punto principal la residencia fortificada del obispo, y que sirven para conservar, por ejemplo, los diezmos en especie que provienen de los territorios de la diócesis o también de fuera, donde haya propiedades de tierra del episcopado. Además en la *Domus* se dan otras funciones, por

---

[36] M. Bloch, *La Société féodale*, París, 1948 [ed. cast.: *La sociedad feudal*, Madrid, Akal, 1988].

[37] G. Duby, *L'Economie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval: France, Angleterre, Empire, IXe-XVe siècles*, Paris, 1962 [ed. cast.: *Economía rural y vida campesina en el Occidente medieval*, Madrid, Altaya, 1999]; *id.*, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, París, 1978 [ed. cast.: *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Madrid, Taurus, 1980].

[38] J. Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, París, 1964 [ed. cast.: *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Paidós, 2002].

[39] A. Gurévich, *Problemy srednevekovoj narodnoj kultury*, Moscú, 1981 [ed. cast.: *Las categorías en la cultura medieval*, Madrid, Taurus, 1991].

ejemplo, la del hospital de los peregrinos, a veces recibidos en edificios a tal propósito situados en las inmediaciones de la *Domus*, o bien también en otras iglesias urbanas, sin olvidar el hecho de que algunos monasterios suburbanos, en general benedictinos, ofrecieron también hospitalidad en sus espacios. Además en las ciudades del Imperio, a partir de la época carolingia, en el recinto amurallado existe un *Palatium regis*, que tiene la función de hospedar a los representantes del emperador, o al emperador mismo y que, en cualquier caso, mantiene con su configuración misma la imagen del poder.

Diferente a este sistema urbano de Occidente resulta la ciudad bizantina en el periodo macedonico y comneno, y diferente el sistema de la hospitalidad del peregrino; en Bizancio, en efecto, existe un tipo de estructuras mucho más articulado y complejo. A lo largo de los caminos se han mantenido siempre, durante siglos, los modelos romanos de alojamiento, con áreas para carruajes y cuadras para animales de tiro o caballerías, con reservas de comida y, además, con grandes espacios para los huéspedes, organizados tanto según la tipología de la habitación unitaria, como según el sistema de claustro retomado después por los caravaneros del mundo islámico. Además, un personal técnico específico, pero también militar, está dedicado a la manutención de los caminos, de los puentes y de los tramos montanos de las vías mismas, por lo que todo ello permite una velocidad de desplazamiento nunca alcanzado por los viajeros en Occidente. Los lugares de la hospitalidad en las ciudades, más allá de los de dentro de los monasterios cuyas funciones son comparables a las de los monasterios en Occidente, están muy organizados y ligados a espacios públicos; palacios, donde a los viajeros o a los peregrinos se les puede conceder el alojamiento y una comida frugal. Estos lugares dependen todos de la autoridad central del emperador, o bien de sus delegados, en las diversas ciudades del territorio. En cualquier caso, la ciudad bizantina es muy diferente de la occidental, y ha conservado todas las estructuras portadoras de la tradición tardoantigua, acueductos, sistema de alcantarillado en las ciudades, además de funciones administrativas del poder; por tanto, aquí el sistema del Estado parece especialmente eficiente. En cuanto al mundo islámico, en las ciudades conquistadas al Imperio bizantino o al de Occidente, se desarrolla rápidamente un sistema funcional de edificios, termas, mercados, caravasares capaces de hospedar decenas de carruajes, animales, personas y, naturalmente, mezquitas, y también grandes villas y jardines en general con mucha agua, cercados por muros.

El viajero en Damasco de Siria o bien del centro de El Cairo captaría la diferencia entre el empleo de una antigua basílica cristiana en Damasco y la construcción de una mezquita, de nueva concepción, en el Cairo, en Ibn Tulun, que se fecha en el siglo IX. La nueva mezquita del El Cairo es un enorme patio porticado con columnas donde, en la zona sudeste, hacia La Meca, el pórtico adquiere una profundidad más acentuada. En el mundo del islam se abandonan las monumentales termas romanas y se construyen nuevos baños públicos programados para ser un servicio dirigido a todos los ciudadanos, pero también a los viajeros que encuentran fácilmente hospitalidad en los caravasares, y pueden lavarse en todas partes en los grandes baños públicos. La ciudad islámica, como es evidente por los restos de Siria, o los de la España meridional o de todo lo que queda de ellos en Sicilia, tiene otra característica que las diferencia de las de la Europa carolingia: en el propio interior man-

tienen amplias secciones de verde; en general, son jardines del sultán, del califa, del visir o de otros dignatarios, y se trata de áreas protegidas a veces accesibles a una parte de los ciudadanos.

Mientras en Occidente prosigue en parte, especialmente en el campo y a pesar de las reformas monetarias de Carlomagno, una economía fuertemente ligada al intercambio en especie y privada de un evidente sistema de intercambios basados en la moneda, en Bizancio y en el islam el uso de la moneda resulta estructural a la economía. Por eso, por la posibilidad de usar un sistema monetizado de la tasa de plata garantizada, y por la certeza del derecho en el sistema estatal bizantino y, en parte, también en el islámico, el viajar en Occidente resulta [illegible] difícil que viajar en el Imperio bizantino o en el islam. El mundo islámico, entre los siglos [illegible] VIII, conquista un completo dominio de la rutas marítimas de [illegible] Mediterráneo; Bizancio se garantiza a duras penas la supervivencia entre [illegible] península de Anatolia; sólo la cultura occidental no se muestra capaz de producir [illegible] de discreto tonelaje, salvo las menores usadas para la navegación [illegible], determinando así ulteriores dificultades para quien se traslada, obligado a seguir, en la gran parte de los casos, las vías de tierra.

Por tanto, el viaje en el mundo islámico desde el norte de África a Oriente Medio con los oasis, las caravanas, las comunicaciones a través del Mediterráneo de una a otra ciudad de la costa, todas dotadas de puertos seguros, parece muy fácil; el mundo bizantino, aunque muy reducido respecto al tiempo de Justiniano, ofrece igualmente garantías. Sin embargo, nada de todo esto, ni siquiera después de la unificación carolingia de Occidente, puede decirse de Europa, donde el viajar y el viaje son complejos, difíciles, muchas veces llenos de obstáculos; en Occidente estamos ante una idea del viaje diferente de la de las otras dos culturas a las orillas del Mediterráneo. Mientras que el islam se inclina al comercio, integrando en él la peregrinación a los santuarios de Jerusalén a la Meca y, en cualquier caso, organiza caravanas y recorre las vías del desierto y las del mar continuamente, y mientras que Bizancio se muestra cerrada en el propio sistema dentro del cual la circulación de los ciudadanos parece muy rápida, cuando se pasa a Occidente, las dificultades del viajero se hacen enormes. En Occidente, en efecto, los antiguos trazados viarios están en ruinas o destruidos desde hace siglos, y los caminos están sin ningún tipo de recubrimiento de piedra, a la vez que se han perdido todas las funciones públicas de la ciudad antigua.

Queda por examinar que, para recorrer 20 o 30 kilómetros en llano, en Occidente el tiempo medio en carro es alrededor de una jornada; para hacer lo mismo en la montaña, pueden ser necesarios, en la buena estación, hasta tres días. En Bizancio, la velocidad de traslado puede ser doble y, por supuesto, muy superior en el desierto, en el mundo islámico, gracias a los dromedarios y a los camellos. Por tanto, en Occidente el modo de vivir y, por consiguiente, de pensar el tiempo resulta muy diferente de Bizancio, con sus relojes de agua o solares, o del islam, con sus veloces traslados mediante embarcaciones y sus organizados mercados en las ciudades. El tiempo de Occidente, según un ilustre estudioso[40], está ligado a dos modelos: el de la Iglesia, eterno y repetitivo, y el de los

---

[40] J. Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Turín, 1977.

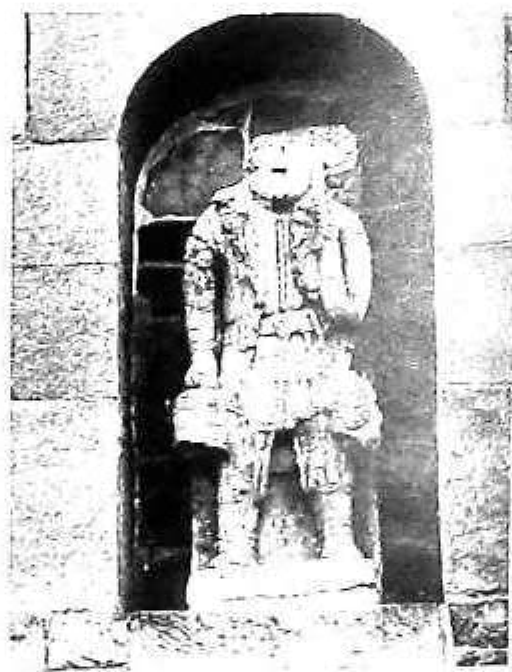


Figura 2. Fornovo di Taro (Parma), iglesia de Santa María de la Asunción, fachada, figura de peregrino, piedra, principios del siglo XIII.

mercaderes, pero se tiene la impresión de que, al menos hasta el siglo XI, los dos tiempos coinciden, y además que los religiosos que se ponen en camino, como los nobles, como los mercaderes mismos, son, en cualquier caso, peregrinos que se dirigen a rezar a los santuarios mayores. Pero ¿existe una imagen de los viajeros, de los peregrinos? ¿Existe una representación de estos protagonistas del viaje?

En Occidente las fuentes son muy conocidas; por una parte, algunas esculturas que representan al viajero a Roma, como la estatua del peregrino de Fornovo (fig. 2), que se fecha quizá a principios del siglo XIII, con zurrón a la espalda, bolsa a los lados, cubo cinteado de duelas en la mano derecha y, en la cintura, cinco llaves colgadas, las de las basílicas romanas; hay otras imágenes de peregrinos en Europa, en esculturas monumentales o también de menores dimensiones, algunas de las cuales han sido representadas hace poco[41]. Los peregrinos, a su vez, cuentan acerca del viaje o llevan durante el mismo el símbolo de su meta –la concha en el caso de Compostela, la cruz en el de Jerusalén, la imagen de los santos Pedro y Pablo en el de Roma.

Si queremos testimonios no dispersos sino un tejido iconográfico del peregrino que permita restituir su figura en el transcurso de los siglos –sus representaciones, todas juntas, no son muy frecuentes–, tenemos que tomar en consideración dos géneros de imágenes que representan también dos clases sociales muy diferentes. Consideremos primero las imágenes de san José en la huida a Egipto, como, por ejemplo, en la puerta norte de Guillermo en San Zenón de Verona, en el capialzado del pórtico en Moissac, también

[41] Véase D'Onofrio (ed.), *Romei e giubilei*, cit. En concreto, considérenese las fichas n. 34, «Pellegrino con bordone», que se fecha en el siglo XII, Florencia, Museo del Bargello, bronce, Limoges; n. 35, «Due Pellegrini», Museo de Copenhague, firmado Walterus, se puede fechar quizá a finales del siglo XII; n. 36, «Pellegrino inginocchiato», Museo de Niort, tal vez del siglo XIV.



Figura 3. Nicolao, Verona, basílica de San Zenón, fachada, historias del Nuevo Testamento, *Huida a Egipto*, piedra, *ca.* 1135.



Figura 4. Bonanno Pisano, Pisa, catedral de Santa María de la Asunción, transepto derecho, «Puerta de san Ranieri», *Huida a Egipto*, bronce, *ca.* 1180.

en San Zenón en Verona (fig. 3), en la puerta de Bonanno en Pisa (fig. 4); se podrían citar decenas de imágenes entre los siglos XII y XIII en las que José aparece con la vestimenta del peregrino y representa, pues, al viajero a pie, al más pobre, al más modesto. Por esta razón, tiene a menudo un bastón, a veces una cantimplora o un hatillo, alguna vez ropas; en cualquier caso, es él el que representa al pobre, al viandante, que deberá pedir asilo en los monasterios o en los albergues de las ciudades, obteniendo pan, agua, un jergón o una mesa de madera. Con estas imágenes nos encontramos entre finales del XI y el último cuarto del siglo XII, pero sobre el viaje y el peregrino hay otras representaciones que hay que tener en cuenta.

El culto de las reliquias y el viaje

La historia del viaje y de lo que los peregrinos buscaban en el viaje tiene un punto de referencia constante tanto en la Edad Media occidental como en el Imperio bizantino: el culto de las reliquias. Lo que sucede en el mundo islámico resulta diferente, aunque las sepulturas de los califas y de los caudillos, las espadas de los primeros descendientes de Mahoma, por ejemplo las conservadas hoy en el Topkapi de Estambul, tengan gran importancia; a esto debemos añadir algunos restos dispersos, por ejemplo, de los pelos o de la barba del profeta, y otros pocos fragmentos del glorioso primer periodo de expansión y de unificación del islam. Pero el sentido de estos fragmentos de los primeros tiempos del mundo islámico, siempre venerados y conservados, no es comparable a la relación que guardan las reliquias con el mundo occidental y bizantino, donde van progresivamente adquiriendo una función taumatúrgica, además de salvadora, que en el mundo islámico no encuentra equivalencia evidente. Es precisamente este asunto de las reliquias y de su historia lo que conviene señalar en sus líneas generales, porque en los esquemas narrativos de las primeras vidas de santos existen algunos modelos reiterados: la previsión del propio final, la preparación al fin mismo, la muerte precedida y seguida de una serie de acontecimientos milagrosos; antes de la muerte, las palabras que el moribundo pronuncia y que son referidas para aleccionamiento; después de la muerte, una serie de hechos prodigiosos que preanuncian la santidad: la no descomposición del cuerpo, por ejemplo, o milagros que el cuerpo mismo hace a quien va a venerarlo. Milagros análogos se dan en todo reconocimiento de reliquias, que, por lo tanto, podrán realizar ulteriores gracias y curaciones que, a menudo, comienzan después del hallazgo –milagroso– de un cuerpo intacto o bien de huesos perfectamente limpios. Pero ¿cuándo empieza el culto a los santos? ¿Cuándo empieza esta veneración de las reliquias?

El mundo cristiano adopta del mundo romano la práctica de la inhumación de los cuerpos y la veneración de las figuras eminentes, por lo que el respeto por las sepulturas y el viaje a estas mismas sepulturas están muy difundidos en el periodo constantiniano y posterior. El hallazgo de la cruz realizado por la madre de Constantino, santa Elena, y la edificación de las grandes basílicas por deseo del mismo Constantino crean un sistema complejo que comprende, de Jerusalén a Belén, de Constantinopla (con la primera Santa Sofía) a Roma (con San Pedro y otros edificios más), un conjunto de intervenciones basadas en la veneración de los cuerpos sagrados. En efecto, las basílicas constantinianas y las iglesias que siguen este mismo programa edilicio son basílicas *ad corpora* y, por consiguiente, insisten en el lugar de la sepultura de los santos; esto explica por qué, en la fase de expansión del cristianismo en Occidente, la búsqueda de los cuerpos de los primeros obispos es un hecho difundido no sólo en Occidente sino también en Oriente. En Roma se da asimismo otro fenómeno, que se desarrolla sobre todo a partir de los siglos V y VI: el de la recuperación de importantes reliquias en las catatumbas, reliquias que sirven tanto para ser trasladadas a las iglesias de la ciudad como para su exportación a diversos lugares de Occidente. Empieza ahora, con toda probabilidad, esa fragmentación de las reliquias que explica su difusión y su extendido culto durante toda la Edad Media: por una parte, se intenta tener reliquias de los santos más importantes; por otra, se deja espacio a reliquias de figuras menos significativas pero ligadas de una u otra manera a las

tradiciones locales. Por consiguiente, muy pronto se establece una jerarquía entre las propias reliquias: las ligadas a Cristo y a su Pasión, o bien a la Virgen, los apóstoles, los santos y mártires más antiguos, para llegar por fin a los primeros obispos; una jerarquía análoga la encontramos en el ámbito monástico, donde, obviamente, la sepultura de san Benito adquiere un significado particular respecto a las reliquias de los abades y santos cuyas sepulturas se encuentran en los monasterios, de san Colombano en Fulda, de Lorsch en San Galo, a todos los demás. Muy pronto se crea también otra jerarquía interna de las reliquias que determina un interés diferente de los peregrinos, la relativa a las características y a la importancia del objeto de culto. Por tanto, es indispensable una fragmentación de las reliquias en tanto que, en cada altar consagrado, debe haber restos del santo, del obispo o del abad titular; por esta razón en la Edad Media muy raramente se poseen los cuerpos íntegros. Se establece, así, también en este caso, una jerarquía, en cuya cúspide está el cráneo, luego el brazo derecho, después el izquierdo, después otros huesos del cuerpo; todo ello determina naturalmente, desde la época carolingia pero con especial desarrollo a partir de los siglos XI y XII, la realización de recipientes específicos cuya forma está en función de la reliquia que contienen.

Pero ¿cómo se exponen y dónde se colocan las reliquias? El problema es siempre el de la relación entre reliquias, religiosos y fieles, porque las reliquias, precisamente por su distinción en categorías de importancia diferente, tienen en los edificios religiosos distintas ubicaciones. Las reliquias íntegras o casi íntegras de los santos epónimos, en general, encuentran en la iglesia, o bien en la cripta construida a tal propósito, una colocación particularmente evidente. Pero la distinción entre periodos, o entre las reliquias, sigue siendo importante; después del periodo paleocristiano, en el que muchas veces los cuerpos santos se inhumaban en los nichos de las catatumbas o en humildes sepulturas de tierra, se produce la remoción de las reliquias y su traslado a las iglesias. Pero más tarde, tanto en los siglos V y VI como en el IX, y aun con más frecuencia a continuación, los restos más significativos e íntegros son trasladados a un sarcófago, en general no figurativo, realizado para tal propósito pero también reutilizado, que termina por ser colocado bajo la mesa del altar o en otro lugar, por ejemplo, en la cripta. El modelo –o uno de los modelos– es la sepultura de san Pedro, puesta bajo el altar de la basílica; así pues, los cuerpos santos se colocan en el altar mayor o en la cripta que está debajo. En cuanto a las criptas, su forma varía notablemente de un espacio visible aunque no accesible al público, salvo en ocasiones excepcionales, a un espacio donde los fieles pueden contemplar y acercarse hasta muy cerca de las reliquias; esto explica la difusión de las criptas anulares a partir del siglo XI, a la que seguirá, sobre todo a partir de dicho siglo, la de las criptas y oratorios, espacios muy amplios, que ocupan a menudo la extensión del presbiterio, auténticas iglesias subterráneas, donde puede circular un gran número de fieles. Por otro lado, las iglesias construidas en los caminos de peregrinación adoptan muy a menudo, y no por casualidad, una estructura que termina con un deambulatorio y capillas radiales, de manera que a los fieles que permanecen en la nave superior también se les permite hacer un recorrido en semicírculo alrededor y por encima de la sepultura del santo, colocada en la cripta pero visible a través de las ventanas abiertas en los muros interiores del deambulatorio. Pero no se trata sólo de ver; los que veneran las reliquias quieren también tener un contacto diferente, y por eso las ventanas que dan a la cripta permiten a veces colgar brichos, hilos,

telas que pueden entrar en contacto con la sepultura; también se desea el aceite de las lámparas que han estado encendidas mucho tiempo en la tumba. Precisamente, porque la sepultura corre grave peligro de ser violada, es normal que se custodie atentamente tanto en ocasión de los traslados, para evitar robos de fragmentos, como en general porque se pueden verificar robos completos de los restos de la figura sagrada, como se atestigua en la Edad Media en numerosos casos. Un ejemplo de los cuidados que recibe el cuerpo sagrado con ocasión del traslado puede ser, entre tantos que se pueden recordar, el del cuerpo de san Geminiano transportado a Módena, en la nueva colocación en 1099, en presencia de Matilde de Canossa y de los obispos reunidos con ella, y del arquitecto Lanfranco, y custodiado con toda precaución. Los robos de reliquias son numerosísimos en toda la Edad Media, como por lo demás lo son también las disputas entre reliquias auténticas y reliquias consideradas espurias, es decir, fruto de falsificaciones.

Existe, naturalmente, una geografía histórica de la veneración de las reliquias que se distinguen precisamente por la antigüedad de su culto; se narra la milagrosa llegada de las reliquias de Santiago a las playas de Galicia, reliquias veneradas desde el periodo paleocristiano en adelante y con un fuerte crecimiento del culto en el periodo carolingio y posterior; existe un culto antiquísimo de san Martín en Tours, de san Lázaro en Autun, o de la Magdalena, cuyas reliquias son fruto de un hurto sagrado y transportadas de Aix-en-Provence a Vézelay en Borgoña; existe un culto antiquísimo de las reliquias de los Reyes Magos, robadas de San Eustorgio de Milán y transferidas por voluntad de Federico Barbarroja, en 1165, a la catedral de Colonia y allí guardadas después en una imponente *capsa*, obra de Nicolás de Verdún, que se fecha después de 1198 y que testimonia lo que influye la renovación del culto por la creación de preciosos objetos santuarios. Es importante el culto de las reliquias de san Egidio *(saint Gilles)* en la iglesia homónima en Provenza y las de san Trófimo en Arles; por no hablar del antiquísimo culto de las reliquias de san Ambrosio en Milán, de san Saturnino en Tolosa, de santa Fe en Conques; se remonta al menos al siglo II el culto de san Pedro y de san Pablo en Roma, mientras que, desde el VI, se inicia la veneración de la sepultura de san Benito en Montecassino. Así, los santos son venerados en las grandes basílicas y su culto se difunde rápidamente por todo Occidente, que en muchos casos asiste a una renovación de las sepulturas y a la paralela renovación del relato vital de los santos mismos en el siglo IX. Las sepulturas son los lugares más significativos de la peregrinación, los lugares del viaje en Occidente; viaje integrado por una serie de otras metas menores, de otros lugares hacia los cuales dirigir al fiel, que constituyen un tejido muy complejo, enormemente rico y articulado, una geografía de la memoria importante de reconstruir. Para entender la complejidad del problema y su dimensión, examinaremos la *Chronica Monasterii Casinensis* de Leone Marsicano (hacia 1060-1115) –monje cassinés y después, entre 1102 y 1107, obispo de Ostia y Velletri–, la parte que trata del descubrimiento y la reinstalación de la sepultura de san Benito[42]. Estamos antes del 1 de octubre de 1071, cuando la basílica reconstruida por el abad Desiderio es consagrada al papa Alejandro II. Éste es el pasaje:

[42] Véase Leone Marsicano, *Cronaca di Montecassino (III 26-33)*, ed. F. Aceto y V. Lucherini, Milán, 2001, de quien tomo las citas; para el texto completo véase la edición de H. Hoffmann, *Chronica monasterii Casinensis, MGH, Scriptores*, XXXIV, Hannover, 1980.

> Mientras tanto [Desiderio], disponiéndose con toda razón a colmar el desnivel entre el presbiterio y la superficie de la iglesia, que se había estimado en unos seis codos, encontró inesperadamente, sin ni siquiera excavar tres brazas, la venerable tumba del padre Benito. En consecuencia, tomada la decisión con los devotos hermanos y con los hombres de más sensato juicio de no pensar ni siquiera en moverla, inmediatamente cubrió la tumba misma con piedras preciosas en el mismo lugar en la que estaba puesta a fin que de que nadie pudiera sacar nada de tan precioso tesoro. Y encima de ella dispuso transversalmente a la iglesia, es decir, de septentrión hacia meridión, un arca de mármol pario de extraordinaria elaboración, de cinco codos de largo. De tal manera, el presbiterio mismo permaneció, como antes, sobre un nivel más elevado, de modo que desde el suelo de éste al de la iglesia se bajan ocho escalones, precisamente debajo del arco triunfal que lo domina[43].

El texto referido muestra así algunos hechos: que el lugar de la sepultura de Benito estaba en el centro de la antigua ábside y que, por tanto, la conservación de la orientación del edificio precedente y la edificación del nuevo tienen los ejes sustancialmente coincidentes, salvo una variación de pocos grados demostrada por la investigación; además, el descubrimiento de la tumba plantea a los monjes y a Desiderio el problema de su eventual desplazamiento, pero se decide evitar el traslado de las reliquias para garantizar también la conservación y la integridad y, a tal fin, se recubren con «piedras preciosas»; para terminar, la nueva decisión es la de añadir un gran sarcófago de mármol esculpido, puesto transversalmente respecto la iglesia y colocado sobre la sepultura del santo, un sarcófago que es una pieza antigua y que lleva a los orígenes paleocristianos y, por tanto, a la inminente Reforma gregoriana, de esta compleja intervención arquitectónica. El sarcófago, ocho escalones por encima del suelo de la nave, visible a todos, debía de tener un fuerte impacto en sus fieles.

Otro pasaje de la *Chronica* nos permite comprender la complejidad del problema de las reliquias de los santos en Montecassino y nos acerca al tema de la consagración de los altares y a la función simbólica, y a la vez narrativa, de la iglesia en su totalidad.

> Hemos considerado oportuno en este punto especificar de qué santos se conservaron las reliquias en cada altar. En el altar de san Benito se custodian, por tanto, las reliquias de los santos apóstoles Felipe y Santiago, de los mártires Alejandro papa, Sebastián, Ciriaco, Crisanto y Daría, Abdón y Senén, y de Cecilia virgen. Además de éstas, también dos cajas de plata, que contienen muchísimas reliquias de diferentes santos, están colgadas del mármol superior en el interior del mismo altar en señal de honor. En el altar de san Juan se conserva aceite de la lámpara del Santo Sepulcro, aceite que año tras año es encendido por el cielo de manera milagrosa, ante los ojos de todos, el sábado de la Santa Pascua; agua del Jordán del punto donde fue bautizado el Señor, incienso del sepulcro de san Juan Evangelista, y reliquias de san Sebastián y de muchos otros que se habían vuelto a depositar en el precedente altar del mismo santo[44].

[43] Leone Marsicano, *Cronaca di Montecassino*, cit., p. 49.
[44] *Ibid.*, p. 65.

Es este un aspecto significativo: la iglesia, sus altares, los recipientes de plata colgados, están llenos de muchas reliquias y éstas indican una geografía simbólica evidente, la de Tierra Santa, a la que se añaden otras reliquias que vienen de Occidente. En efecto, el elenco de reliquias que sigue a continuación en el texto da una idea del número de los santos venerados en el monasterio y de la complejidad de sus relaciones con Occidente, sobre todo con Roma y con diversos santuarios:

> En el altar de Santa María se conserva parte de la piedra de su mismo sepulcro y reliquias de los mártires Dionisio obispo, Esteban papa, Cesario diácono, Primo y Feliciano. En el altar de San Gregorio está custodiada parte de la piedra del Santo Sepulcro, del vestido de Santa María, de las túnicas de los apóstoles Pedro y Pablo, y reliquias de 40 mártires, además de las de Pancracio, Valentín e Hilario, Martín, obispo, y de la dalmática de san Ambrosio. En el altar de san Nicolás se encuentran las reliquias de los santos mártires Cornelio y Cipriano, Sebastián, Nicandro y Marciano, Cirino y Máximo, Focas obispo, Eutiquio y los 40 santos, y los cabellos del santo obispo Remigio[45].

De nuevo aquí se propone una relación directa con Tierra Santa, de la que proviene el fragmento de la sepultura de la Virgen, mientras que las reliquias de los otros mártires y confesores ofrecen una geografía sobre todo occidental y, a la vez, dos templos de la santidad, la de los apóstoles y la de los padres de la Iglesia; pienso, entre otros, en san Martín y en san Ambrosio. Un último pasaje resulta especialmente interesante: Desiderio, en efecto, escribe sobre otra costumbre, la de insertar las reliquias en partes específicas del edificio y en las columnas, que, en las enciclopedias medievales, simbolizan a los apóstoles, los padres de la Iglesia, mártires o santos. Éste es el texto:

> Además de estas cosas que hemos considerado que no debíamos callar, en el momento de la construcción, en señal de gran reverencia, se colocaron en los capiteles de cada columna de la iglesia las reliquias de los santos mártires Juan y Pablo, Nicandro y Marciano, y de algunos otros, en pequeñas píxides de bronce[46].

Resulta importante la decisión de colocar las píxides, evidentemente, *avant la pose* en el interior de los capiteles; la razón, como indica la tradición enciclopédica medieval desde Rabano Mauro en adelante, es que las bases de las columnas son los pies de los santos; las columnas, el cuerpo, y los capiteles, las cabezas de los santos, por lo que es aquí, en los capiteles, donde deben insertarse las píxides con las sagradas reliquias. La iglesia, pues, se alza como sistema simbólico en el que las reliquias desempeñan un papel de gran significado.

Tenemos noticia de esta veneración por las reliquias de los santos en todos los sitios a los largo de los caminos de Occidente y también de Oriente, por lo que convendrá analizar el relato muy conocido de la llamada *Guía del peregrino*, que indica a los fieles lo que hay que contemplar, las reliquias que adorar, describiendo también, junto a ellas, las

[45] *Ibid.*
[46] *Ibid.*

labores de orfebrería y los materiales que revisten las sepulturas de los sagrados cuerpos. En este sentido, son importantes dos ejemplos: el de Saint-Gilles en Provenza, no lejos de Arles, y el de Compostela. Después de haber puesto en evidencia la dignidad y la importancia del santo, la guía permite comprender el tipo de relación que los fieles mantenían con la sepultura. ¿Quién verá más tiempo su morada? ¿Quién adorará a Dios en su santísima basílica? ¿Quién abrazará más tiempo su sarcófago? ¿Quién besará su altar venerable? ¿Y quién narrará su purísima vida?[47]. El pasaje hace comprender cómo la relación con el sarcófago que contiene las reliquias del santo es también de contacto directo, de duración, visto que se pregunta quién –durante más tiempo– abrazará el sarcófago mismo. Pero ¿cómo se ha construido el sarcófago, hoy perdido, y dónde está colocado? La descripción indica que el altar está delante del arca de oro; la simbología del metal es símbolo de la gracia divina, y propone un análisis complejo de la representación del conjunto concebido como un sarcófago historiado con las figuras de los apóstoles que parecen imitación de un monumento esculpido paleocristiano.

> Abajo hay seis apóstoles de una parte y seis de otra; debajo de la bóveda, en el lado izquierdo, está también la Virgen; en segunda fila, los 12 signos zodiacales empezando por Aries, según el modelo romano; en tercera fila y, por tanto, más alto están los ancianos del Apocalipsis, 12 en una parte y 12 en otra, en los lados largos de la caja; en el lado derecho otros seis apóstoles y un «discípulo de Cristo» que el texto no identifica. Encima de las cabezas de los apóstoles están «esculpidas en forma femenina las virtudes que tuvieron ellos y estas son: bondad, mansedumbre, fe, esperanza y caridad y otras», que evidentemente el narrador no es capaz de identificar. En segunda fila hay esculpidas «flores en forma de guirlandas de vid», con evidente referencia a un modelo paleocristiano. En la tercera fila otros 12 de los 24 ancianos del Apocalipsis; sobre ellos un letrero permite comprender la importancia de la conservación de las reliquias mismas: «Este cáliz insigne ornado de piedras preciosas y de oro / contiene las reliquias de Egidio. / Dios maldiga para siempre a quien lo rompa / y paramentos de Egidio y todo el orden sagrado»[48]. Por consiguiente, es éste el cuerpo del arca, la parte que sobresale, y trabajada como los sarcófagos esculpidos: «El techo del arca está trabajado, encima y a los lados, a modo de escamas de pez. En lo alto están encajados 13 cristales de roca, algunos en forma de tablero de ajedrez, otros en forma de manzana o granadas; un grueso cristal en forma de gran pez, como una trucha, se yergue con la cola vuelta hacia lo alto». La descripción muestra claramente el sentido simbólico de las 12 piedras y del pez en el centro: son los apóstoles y Cristo; el análisis prosigue con el lado anterior del arca con Dios bendiciendo, bajo el trono una estrella y, a los lados, el alfa y el omega; alrededor del trono los cuatro símbolos evangélicos, después el Juicio Final según el Apocalipsis; además, al lado del trono de Dios hay dos ángeles. El último lado del arca representa la Ascensión del Señor con seis apóstoles debajo y seis arriba, insertados bajo bóvedas y separados por columnas; encima de ellos una paloma y Dios en el trono entre los cuatro símbolos evangélicos: el sistema, pues, parece que quiere representar también la Trinidad.

---

[47] Vielliard, *Le Guide du pelerine*, cit., p. 94.

[48] *Ibid.*, p. 96.

En la guía encontramos después un pasaje relativo a la autenticidad de las reliquias de san Egidio, que nos da la medida de las posibles falsificaciones y, por consiguiente, de los conflictos entre los diferentes santuarios en Occidente. Éste es el pasaje:

> Tal es la sepultura del beato Egidio, en la cual su venerable cuerpo reposa con honor. Sonrójense, por tanto, los húngaros, que dicen tener su cuerpo; confúndanse los monjes de Chamalières, que sueñan tener su cuerpo por completo; humíllense los habitantes de Saint-Séquanais, que se glorían de tener su cabeza e, igualmente, avergüéncense los normandos de Contentin, que presumen de tener su cuerpo entero, porque de ninguna manera sus sagrados huesos han podido ser trasladados fuera de estos lugares, como por muchos está probado. En efecto, algunos han intentado alguna vez, fraudulentamente, llevarse el venerable brazo del beato confesor fuera de la patria egidiana, pero en ningún modo se han podido ir con él[49].

Los cuerpos santos son codiciados por las diferentes ciudades y, al final, las peregrinaciones a sus reliquias deben estar de alguna manera reconocidas y confirmadas por la Iglesia, por lo que el pasaje del libro V del *Codex Calixtinus*, apenas citado, es un testimonio de autenticidad, por una parte y, a la vez, un modo autorizado para declarar falsas las reliquias de otros. También el intento de robar un brazo demuestra cómo existe la jerarquía, a la que nos hemos referido antes, entre las diferentes partes de los cuerpos santos.

La descripción en la guía de las diferentes sepulturas de los santos no es siempre tan detallada como en el caso de san Egidio, pero ofrece en cualquier caso elementos que es conveniente recordar; por ejemplo, la sepultura de Leonardo en Limoges mostraba una serie de exvotos que se parecen a los de Sainte-Foy en Conques. Las cadenas de Conques estaban expuestas, y también esculpidas en la luneta de fachada, porque la santa libera a los prisioneros cristianos de las cárceles de la España islámica; las cadenas de Limoges, explica la guía, están expuestas porque el santo «ha sacado de las prisiones a innumerables miles de encarcelados, cuyas cadenas de hierro, bárbaras más de cuanto se pueda decir, reunidas a millares, fueron colgadas alrededor de su basílica, a derecha e izquierda, dentro y fuera, como testimonio de tan grandes milagros». El sepulcro de san Frontón en Périgueux es de forma redonda, como el del Señor, mientras que la sepultura de Martín en Tours «brilla por la cantidad de oro, de plata y de piedras preciosas, y resplandece con frecuentes milagros». También el sepulcro de san Hilario en Poitiers es rico y precioso: «Su sepulcro, en el que reposan sus santísimos y venerables huesos, está decorado con gran cantidad de oro, y de plata y piedras preciosísimas; su basílica, grande y hermosa, se venera por los frecuentes milagros». Parece, por tanto, evidente que las sepulturas en los caminos de las peregrinaciones fueron completamente renovadas, pero es difícil, perdidos los textos originales, fechar estas intervenciones; se puede solamente suponer, por la iconografía del arca áurea de Saint-Gilles, que esta representación se realizó en pleno siglo XII, visto que estamos ante una evidente reanudación de temas que reencontramos en la cultura monumental en piedra. En cualquier caso, se puede considerar que, en general, la renovación de la decoración interior de los edificios, empezando por los

[49] *Ibid.*, pp. 97-98.

sarcófagos, entre las postrimerías del siglo XI y los primeros decenios del siguiente, se realizó en relación con una exigencia que deberá ser tomada en consideración, y que va ligada, de una u otra manera, a la Reforma gregoriana y a sus nuevas imágenes.

Pero la descripción más cuidadosa y analítica de la guía se reserva para el conjunto de la iglesia de Santiago de Compostela; interesa ver aquí la sepultura y sus características, el altar que está al lado, el ciborio.

> En la descrita y venerable catedral reposa, según lo que se dice, el venerando cuerpo de Santiago conservado en un arca de mármol en un espléndido sepulcro arqueado, admirablemente trabajado y de adecuada dimensión, situado bajo el altar mayor que se ha alzado en su honor[50].

Por tanto, un arca, un sarcófago romano con arquerías debajo del altar mayor, que, a su vez, es un conjunto formado por un «pequeño altar que sus discípulos [de Santiago], por lo que se dice, construyeron y que, por amor del apóstol y de los mismos discípulos, ninguno quiso destruir. Encima de él hay otro altar grande y admirable, que mide cinco palmos de alto y 12 de largo»[51]; delante de este conjunto hay un palio «ricamente trabajado en oro y plata» con el Señor en el trono, en el centro, y los 24 ancianos del Apocalipsis y, alrededor del trono, los cuatro evangelistas, y a izquierda y derecha, los 12 apóstoles; la descripción termina precisando que «hay también flores bellísimas y, entre los apóstoles, espléndidas columnas»[52]. Todo esto nos hace pensar que el palio, la parte con los apóstoles entre columnas y el sarmiento, se ciñe a esquemas paleocristianos, pero el conjunto pertenece al tiempo de san Egidio y de su gran *capsa* decorada. En cuanto al ciborio, está ilustrado dentro y fuera por las Virtudes; el Cordero de Dios está representado en su interior; en el exterior, hay cuatro ángeles con la tuba, los profetas Moisés, Abraham, Isaac y Jacobo, y encima los 12 apóstoles; entre ellos, delante en el centro, Santiago; sobre la cima del ciborio, a manera de techo, hay cuatro ángeles y, en las esquinas, los cuatro evangelistas; mientras que encima, en la cúspide, está esculpida en un edículo la Trinidad con las tres figuras: del Padre al oeste, del Hijo al sudeste, del Espíritu Santo al norte.

Por las descripciones de las sepulturas parece evidente, ante todo, la importancia de la función de la imagen; si se reflexiona en el sarcófago antiguo puesto sobre el anterior de san Benito, realmente sencillísimo, se comprende por qué Leone Marsicano, que escribe un poco antes de que se redactara la *Guía del peregrino* en los años treinta del siglo XII, tuvo la necesidad de subrayar, como por lo demás había hecho Desiderio poniendo el gran sarcófago antiguo, la dignidad de la sepultura del santo. En la descripción de los nuevos recipientes o de los decorados que van con ellos propone una iconografía que vuelve, desde Saint-Gilles a Compostela, en el *antepedium* y en el ciborio, y que construye una auténtica enciclopedia de las creencias religiosas, una taxonomía de las imágenes paralela a la de los textos contemporáneos, sobre todo los de las enciclopedias.

[50] *Ibid.*, p. 128.
[51] *Ibid.*
[52] *Ibid.*, p. 129.

Conviene ahora preguntarse si en el mundo occidental se veneran sólo, en los siglos XI y XII, las reliquias de los santos, conservadas en sepulturas brillantes de oro y piedras preciosas. Debemos, pues, aclarar si, además del culto de los santos en el periodo entre la Reforma gregoriana y las cruzadas, no había otras reliquias, otras figuras que venerar. Creo que se puede partir de nuevo del texto de la *Guía del peregrino* para tener una primera respuesta; por tanto, consideraremos, aunque sea brevemente, algunas imágenes esculpidas.

Así en Blaye, la *Guía del peregrino* invita a visitar la tumba de Roldán. Éste es el pasaje:

> Después, [Saintes] en Blaye, cerca del mar, necesita pedir la protección de san Romano, en cuya iglesia reposa el cuerpo del beato Roldán, el cual, siendo de noble linaje, esto es, conde del rey Carlomagno y uno de los 12 pares, movido por el celo de su fe, entró en España para combatir a los infieles. Que fue tanta su fuerza, que en Roncesvalles partió, como se cuenta, por el medio una roca, de arriba abajo, con tres golpes de su espada y de la misma manera partió por el medio su tromba [el olifante], haciéndola sonar con el aire de su pecho. Su tromba de marfil, partida, se encuentra en la iglesia de Saint-Séverin en la ciudad de Burdeos, y sobre la roca de Roncesvalles se construyó una iglesia. Roldán, después de haber vencido en numerosas batallas a los reyes paganos, extenuado del hambre, del frío y de los excesivos calores, alcanzado por amor del divino nombre, por violentas adversidades y por muchos golpes y herido con siete lanzas, se cuenta que al final murió, como valeroso mártir de Cristo, de sed en este valle. Sus compañeros mismos sepultaron después su santísimo cuerpo en la iglesia de San Romano en Blaye.

El relato de la guía retoma el esquema de la muerte de Roldán de la *Chanson de Roland*, pero lo simplifica; de hecho, evita narrar la simétrica contraposición de Roldán-Cristo y sus 12 paladines-apóstoles a Marsilio y a sus 12 caballeros de lo negativo, según el simbólico relato de la *chanson de geste*. La guía también cuenta que en las landas de Bordeaux están enterrados los cuerpos de «otros muchos guerreros de Carlomagno», que en parte nombra; «yacen en efecto todos juntos en un sepulcro del que exhala un suavísimo olor, que sana a los que lo respiran»[53]. Por tanto, los cuerpos de los mártires hacen milagros. Y no sólo aquí, en Blaye, están enterrados, aunque, según la *Historia Turpini* (libro IV, cap. XXI), los guerreros de Carlomagno muertos en combate habían sido enterrados en otro lugar, en los Aliscamps, los Campos Elíseos en las cercanías de Arles, un lugar que la guía describe, pero sin citar las sepulturas de los paladines del emperador. En este punto, después de considerar estos textos y otros que naturalmente se podrían añadir, y teniendo presente la importancia de la *chanson de geste* y su difusión en Occidente a partir de finales del siglo XI, debemos preguntarnos si existen testimonios de diferente tipo que permitan probar la existencia de un culto de las reliquias de los paladines, del que, en cualquier caso, convendrá preguntarse las razones.

---

[53] *Ibid.*, p. 114.

En un libro que ha sido fundamental para los estudios sobre la religiosidad medieval, Marc Bloch[54] y, más recientemente, desarrollando el modelo, Jacques Le Goff[55] han puesto en evidencia, precisamente, la función salvadora de las reliquias de los soberanos, los soberanos de Francia que en algunos casos son santos, pero que, de todos modos, prescindiendo de la santidad, están «ungidos del Señor» y, por tanto, sus cuerpos pueden hacer milagros, pueden curar enfermedades y deben ser, por consiguiente, venerados, adorados[56]. Este hecho, muy conocido ahora por los estudiosos, tiene raíces antiguas, ligadas a la *chanson de geste* y a sus composiciones en general, en el transcurso de la última parte del siglo XI y de los primeros decenios del siguiente, al que sigue una divulgación posterior, que reafirma el éxito durante siglos en la novela y que, al final, pasará a los poemas caballerescos en lengua vernácula en el periodo renacentista; vernácula, por tanto, para la *chanson de geste* del ciclo carolingio y del artúrico, y también por esta razón se explica su extensísima difusión. Hasta ahora esta narración, que los estudios demuestran difundida en todo Occidente y desde luego en Italia, en Francia, España, ha recibido una sistemática atención, sobre todo por los historiadores de la literatura, y se debe a Bédier[57] el análisis de las *chansons*, su fecha, ya no en el siglo IX sino entre el XI y XII, la conexión entre *chanson de geste* y santuarios, lugares donde, precisamente, se veneraban las reliquias de los santos y de los paladinos, poco importa si del rey Arturo o de Carlomagno. Este nexo fundamental no ha sido, por otra parte, tomado y desarrollado por los historiadores del arte, salvo en parte por Emile Mâle[58], y no se ha evaluado de manera adecuada la razón por la que se difunde en tantas partes de Occidente todo un sistema de nuevas imágenes.

Si, por tanto, hacia 1099-1106 se esculpe toda una arquivolta en la puerta de la catedral de Módena que da hacia la vía Emilia, la iglesia realizada por el taller de Lanfranco y de Wiligelmo[59], y esta arquivolta representa la leyenda artúrica, se comprende que deberíamos preguntarnos por las razones de tal representación (fig. 5). Aparte del debate crítico sobre la cronología, hoy remitida a las fechas indicadas por casi todos pero, en el pasado, adelantada incluso a más de la mitad del siglo[60], se debe decir que la presencia de la arquivolta con la *chanson de geste*, integrada por el dintel con los *fabliaux* medievales, hace reflexionar sobre el sentido general del relato. Las jambas con los Meses apuntan a una reflexión global del tiempo, pero el dintel propone unas fábulas moralizantes que

---

[54] M. Bloch, *Les Rois thaumaturges*, París, 1924 [ed. cast.: *Los reyes traumaturgos*, México, FCE, 1988].

[55] J. Le Goff, *Saint-Louis*, París, 1996.

[56] Sobre el problema de las tumbas y su significado, véase el volumen de E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* [1964], introd. M. Warnke, Nueva York, 1992.

[57] J. Bédier, *Les Légendes épiques. Recherches sur la formation des Chansons de geste*, 4 vols., París, 1914-1917.

[58] É. Mâle, *L'Art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen-âge*, París, 1922.

[59] A. C. Quintavalle, «L'officina della Riforma: Wiligelmo, Lanfranco», en *Lanfranco y Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, catálogo de la exposición (Módena, junio-septiembre de 1984), Módena, 1984, pp. 756-834; *id.*, *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, catálogo de la exposición (Mantua, 15 de junio-30 de septiembre de 1991), Milán, 1991; A. Peroni, «Il cantiere: l'architettura», en *Lanfranco y Wiligelmo*, cit., pp. 277-293; E. Castelnuovo, «Il cantiere: la scultura», *ibid.*, pp. 294-297.

[60] L. Olschki, «La cattedrale di Modena e il suo rilievo arturiano», *Archivum Romanicum* XIX (1935), pp. 145-182; R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milán, 1956.

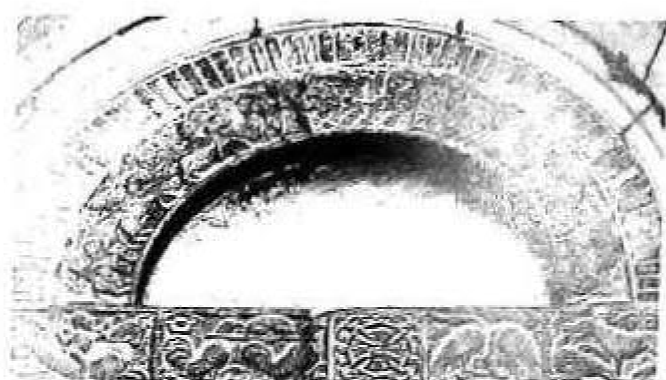


Figura 5. Módena, catedral de San Geminiano, lado septentrional, «Puerta de la Pesquería», arquivolta con historias del ciclo artúrico y dintel con *fabliaux*, piedra, 1099-1106.

sugieren la virtud, y también la arquivolta con Winlogee y Mardoc dentro del castillo; Isdernus, Artus de Bretaña, Burmalto a la izquierda; Carraio, Galvagin, Galvarium, Che a la derecha, todos los cuales plantean un conflicto entre el bien y el mal, no parecen tener mucho sentido en un contexto religioso. Pero, si se reflexiona sobre la *chanson de geste* y sobre el ciclo artúrico, se comprende que los caballeros de la mesa redonda no son más, en opinión de los fieles, que combatientes por Cristo, y esto explica, al menos en parte, la adopción de tal iconografía en la portada de la iglesia. Veamos algún otro ejemplo: Nicholaus en San Zenón. En la fachada, a la derecha de la entrada, hay una enorme concha abierta de puerta de piedra donde vemos, abajo, a Teodorico de Verona y su caza que termina en el Etna, rebelión contra Dios y castigo, mientras, arriba en paralelo, las escenas esculpidas del Antiguo Testamento muestran el pecado de los progenitores y su castigo después de la Creación. Guillermo, en la otra parte de la entrada, propone historias cristológicas. Pero Nicholaus, en la catedral de Verona, esculpe imágenes que deben de haber tenido una razón precisa para ser colocadas en esa ubicación; aludo a las dos esculturas de medio bulto de Roldán y de Ulivieri, de pie a los lados del derrame del pórtico de la puerta principal de la catedral. Se trata de los paladines armados, figuras puestas en paralelo con las de los profetas que hay en el derrame de la misma puerta, una imagen que debe ser más que una casual representación de las figuras míticas. Es probable, por tanto, que la presencia de los paladines sea la clave para suponer en Verona, en la catedral, la presencia de sus reliquias expuestas a la veneración, y esto podría explicar la dimensión, la relevancia y la ubicación de las figuras. Por otro lado, arquivoltas de caballeros las reencontramos en Cluny, en el Musée Ochier, en Bari en la Puerta de los Leones, en Angulema y también en muchos capiteles, como los de la catedral de Parma, y un poco por todas partes en las grandes iglesias, pero también en las abadías situadas en las rutas de peregrinación. Por lo demás, la imagen de los caballeros y del soldado a caballo está muy difundida; piénsese sólo en la de san Martín o en la de san Jorge; todas indican una función del guerrero. Pero ¿cuál?

En el mundo medieval, las imágenes tienen siempre significados más allá del literal, por lo que el caballero que encontramos, en decenas de casos, esculpido o pintado en Occidente en el siglo XII es, muy probablemente, metáfora del guerrero cruzado. Por tanto, estamos ante una simbología compleja, donde el caballero representa en un primer momento la *reconquista;* los caballeros, de hecho, llenan los capiteles de las iglesias

en el camino de Compostela, es decir, la cruzada que, naturalmente, contrapone el caballero cristiano al pagano en numerosos capiteles, distinguidos por los escudos: largos para los primeros, redondos para los segundos. Pero el sentido de este complejo relato, que se difunde desde finales del siglo XI hasta aproximadamente mediados del XII con gran rapidez y que continúa después hasta el siglo siguiente y más, es el de una imagen diferente, ya quitada, de lo sagrado. Por tanto, no sólo las tumbas con las reliquias de los santos son la meta de las peregrinaciones, sino también las tumbas de los soberanos, incluso de aquellos en olor de santidad, como Carlomagno o como Luis IX de Francia. A esta veneración se debe añadir la que se hacía a los cuerpos de los pontífices, sepultados en Roma, de algunos de los cuales las reliquias circulan en Occidente, de Gregorio Magno en adelante. A esta veneración de los soberanos y de los papas, además de la de los santos, le falta realmente un capítulo importante, el relativo a los protagonistas de la *chanson de geste*; hemos visto cómo su imagen se difunde paralelamente al éxito de las *chansons* mismas, y tenemos que observar también que, una vez perdida la policromía que cubría las esculturas en gran parte de los casos, ya no sabemos cómo identificar a los caballeros que aparecen en tantos capiteles, arquivoltas o en los conjuntos esculpidos. Conviene, pues, reconocer que el sistema de las imágenes y el sistema de los textos, si se ponen en paralelo textos históricos, guías, *chansons de geste* y, como ha hecho Bédier, vidas de santos, proponen una interpretación que el conjunto de las figuraciones confirma ampliamente. Por tanto, se veneraba a los paladines como santos, y seguramente en las iglesias se veneraban sus reliquias; la guía compostelana nos ha ofrecido un ejemplo convincente. Por último, queda por apuntar la imagen de un santo caballero, san Jorge, que tiene una difusión enorme en Oriente y que en Occidente también tendrá su espacio después del periodo medieval, sobre todo en el periodo tardogótico y en el Renacimiento; poco importa si ahora el santo ha sido borrado de la lista de los titulares reconocidos por la Iglesia de Roma; lo cierto es que esas imágenes, y la enorme difusión de su culto, incluso en el Oriente bizantino, testimonian una vez más la importancia del caballero en el relato, también porque, obviamente, la figura sagrada es una metáfora: san Martín es el símbolo del caballero cruzado de Occidente; san Jorge, del caballero bizantino contra el islam.

Jerusalén celestial: la iglesia como cosmos

El viaje hacia los santuarios, las reliquias en busca de los santos taumaturgos o de las figuras sagradas de los santos soberanos o de los paladinos, es un viaje que presenta, en cualquier caso, peligros a veces graves. En Occidente la fragmentación del sistema impone traspasar continuamente los confines de diferentes dominios donde se superponen diversos poderes, relacionados sobre todo, aunque no sólo, con las propiedades de las tierras: éstos son los espacios mismos de las estructuras episcopales recogidas en la *Domus Ecclesiae*, los de los monasterios de diferentes órdenes, de Cluny a Cîteaux y a todos los demás; éstas, las tierras de los condes, marqueses y duques, por no hablar del emperador, que también él mantiene, incluso en la ciudad, los *palatia*, unas residencias. Por tanto, en un sistema complejo como es el occidental, que no guarda ninguna relación con el sistema

bizantino, bien organizado a nivel estatal, el viaje resulta un problema complejo. Y no sólo porque en Occidente, como se ha observado, durante siglos no se mantuviera el sistema de los caminos –lo mismo se puede decir del de los puentes y del de las canalizaciones de aguas–, sino porque, aun cuanto todo esto se verifique, gracias al renacimiento de las ciudades de la llanura en el norte de Italia o de las marineras a lo largo de las costas, y se tenga al menos una sistematización parcial de los caminos, también el viaje resulta enormemente difícil y no siempre seguro. En efecto, trasladarse de un sitio a otro, a medias o largas distancias, va unido a la necesidad de tener en consideración las estaciones. No se viaja casi nunca en invierno, y tampoco en el periodo de las grandes inundaciones primaverales u otoñales; no se viaja salvo bien entrada la primavera o el verano. Las dificultades surgen por la falta de puentes en los cursos de agua, lo que conlleva largas esperas de transbordadores disponibles, por las características mismas de los caminos, que son caminos de tierra, no pavimentados, como los bizantinos de Oriente y, por lo tanto, difíciles de recorrer salvo en las estaciones secas. Los caminos atraviesan montes poblados por bosques o llanuras a menudo pantanosas, por lo que son de recorrido incierto y se presentan como un sistema de senderos más que de caminos; sólo la meta –una ciudad, un monasterio, un santuario– es segura. Cuando, después, se deben atravesar las montañas, los pasos de los Alpes, de los Pirineos, de los Apeninos, los pasos de los montes interiores de Francia, las dificultades son todavía mayores; el mantenimiento de los caminos –que la administración bizantina organiza en todo su territorio, desde la península de Anatolia hasta Grecia, y que se mantuvo en el sur de Italia hasta la invasión normanda– y el sistema de las localidades donde hacer parada en Occidente aparecen mucho menos organizados hasta los siglos XI y XII. Primero son los monasterios y luego los obispados en las ciudades los que construyen este tipo de hospitalidad gratuita para los peregrinos que, poco a poco, en el transcurso del siglo XII, se transformará en hospitalidad «laica» y de pago. En cuanto al paso de la montaña, se impone la construcción de albergues donde los peregrinos pueden alojarse, incluso por periodos largos de tiempo; por eso, a lo largo de los caminos que llevan a las montañas, las estructuras son más numerosas, gestionadas, primero, por los benedictinos y, después, por otras órdenes religiosas.

Y por eso los que viajan, cuando llegan a una elevación, a un monte en las cercanías de la meta, la ciudad, el santuario donde se deberá hacer parada, hacen un alto y cumplen algunos ritos precisos: los peregrinos llaman a este monte *Mons Gaudii*, en señal de gratitud y devoción a Dios, término que se ha traducido en varias lenguas, del francés al español; esta parada a la vista de la meta la encontramos también en Roma, en Compostela y en otros lugares. El viajero que ha atravesado territorios peligrosos es a menudo una persona con rendimientos significativos; ha superado graves peligros, ha viajado velozmente a caballo, en llano incluso muchas decenas de kilómetros al día –muchos menos, quizá una veintena, si lo hace en carro, y menos aún si va a pie– y, por fin, se encuentra ante las murallas y las torres de la ciudad. Porque todos los lugares de peregrinación son ciudad, en el sentido de que se trata de iglesias con pueblo y castillo, o de monasterios, en cualquier caso rodeados de murallas, murallas que sirven como defensa del núcleo de habitantes, que salen para cultivar los campos y vuelven por la noche. Éste es el paisaje rural de Occidente desde el periodo de las llamadas invasiones bárbaras; el establecerse libremente en el territorio, las grandes villas romanas rodeadas de enormes

propiedades, son un recuerdo, ruinas sepultadas bajo la hierba. Es muy diferente el paisaje en el mundo dominado por Bizancio; todavía permanecen las grandes villas fuera de las murallas, en pleno campo, dando quizá al Bósforo o al mar de Mármara, o en las llanuras de la costa anatólica quedan las estructuras de la gran propiedad, del latifundio, que en Occidente han desaparecido; en cuanto a las ciudades bizantinas, son complejas máquinas donde la administración central mantiene los sistemas de control y los servicios públicos parecen eficientes. Por lo que se refiere al mundo islámico, es también diferente; ante todo, el modo de moverse más rápido, también para el traslado de mercancías, es el barco, que atraviesa el Mediterráneo de puerto en puerto, de ciudad en ciudad, y aquí los almacenes y lugares para la hospitalidad están bien organizados; en las zonas desérticas, las caravanas de camellos o dromedarios transportan, atravesando la arena, personas y productos; en cuanto a las orillas del Mediterráneo dominadas por el islam, además de las ciudades antiguas se conserva y reutiliza parte del antiguo sistema viario romano, desarrollando después el sistema de irrigación y de cultivo desde España hasta Sicilia, desde el norte de África hasta el Mediterráneo oriental.

El viandante, en tierras de Occidente, ve un paisaje muy diferente del romano: los cultivos se concentran en pocos lugares, los huertos son pequeños recintos distribuidos alrededor de los asentamientos, los espacios de hierba o grano se tienen que regar, y éste es un problema que se va resolviendo, progresivamente, mediante las tecnologías que adoptan, primero, los benedictinos y, luego, a escala mucho más amplia, las demás órdenes, de Cluny a Cîteaux, y también los demás terratenientes que aplican, en los siglos XI y XII, la tripartición de los suelos (hierba, grano y, cada dos años, una franja de un tercio de terreno dejada en barbecho). Paralelamente a la revolución de los cultivos, se concentra en las ciudades un nuevo tipo de población que se afana a lo largo de un sistema de canales, usando la energía motriz del agua para trabajar los metales, para moler el grano, para tratar telas. Tanto en los monasterios como en las ciudades, el viandante encuentra auténticos sistemas de talleres, servicios y funciones que se van desarrollando rápidamente y que se agregan también a las corporaciones.

Pero la ciudad, cuando es meta de peregrinación, no es sólo murallas y cultivos, canales y talleres, sino que es el lugar donde se conservan las reliquias de los santos, donde hay que entrar según ritos precisos –como, por ejemplo, para quien viaja a caballo o en carro recorrer a pie las últimas millas desde el *Mons Gaudii*, o desde el último lugar de parada, hasta la ciudad misma– y en las montañas que se han atravesado, y en sus pasos alpinos o pirenaicos, el peregrino ya ha plantado las cruces, como en Roncesvalles, el paso consagrado por la *chanson de geste* al lugar del martirio de Roldán. De todas maneras, para el viajero la ciudad es siempre una ciudad simbólica, una Jerusalén celestial en la tierra porque está santificada por las reliquias, por el cuerpo del santo venerado. En la ciudad, al peregrino se le guía con una serie de indicadores precisos. Existe a menudo una puerta que indica el origen del camino; así, por ejemplo, la puerta norte de la basílica de Compostela se llama Francígena, mientras que la geografía de los caminos da el nombre a otras puertas, como la Porte Miégeville en Saint-Sernin de Toulouse, que está en eje, precisamente, con la calle que conduce al centro de la ciudad.

Por tanto, el camino de la peregrinación es también el camino simbólico de la salvación, un camino rápidamente perceptible; de hecho, a quien entra en la ciudad lo prime-

ro que lo guía es la aparición de la fachada, a menudo con un doble campanario, o bien del gran cimborrio erigido sobre el crucero. El viajero que atravesaba Borgoña descubría en Cluny una estructura enorme, que interpretaba como copia de San Pedro en Roma, y en la distancia interpretaba, elevados sobre los muros de los monasterios, la mole enorme de las naves de la abadía, el primero y el segundo transeptos, las torres de la fachada y las del presbiterio. Así, en la llanura, con muros de 7 a 10 metros de alto en general, el sistema de la catedral y de la *Domus Ecclesiae*, el castillo o bien la iglesia dentro de las murallas del monasterio se percibían enseguida como grandiosos reclamos. Entrar en la ciudad santificada por las reliquias quiere decir cumplir una serie de actos indispensables. Ante todo, necesita una purificación, que es de los cuerpos –y que, por tanto, usa las fuentes a disposición de los fieles– pero también, naturalmente, de las almas. La presencia de las fuentes es un aspecto importante de todo lugar de peregrinación; así, en Compostela, la fuente que hay fuera de la basílica se describe detalladamente en la *Guía del peregrino*. Dentro de la ciudad a la que se llega como peregrino, o en el monasterio, existen estructuras apropiadas, complejas; en efecto, desde finales siglo XI hasta las primeras décadas del siguiente, en las ciudades las catedrales o los santuarios organizan un conjunto de dependencias, estructuras aptas para hospedar a los peregrinos, permitiéndoles pararse en la meta de su viaje durante un tiempo suficiente. El acceso a la iglesia está siempre mediado por un espacio interpuesto que puede ser un cuadripórtico o un atrio porticado, un lugar donde se mueve a los peregrinos a hacer un alto en espera de purificación.

En este punto del análisis debemos intentar darnos cuenta de la función de las iglesias, de su significado, porque, para entender lo que el viajero podía y debía comprender de las imágenes que caracterizan a todos los grandes santuarios, tenemos que referirnos a un sistema de textos a menudo no investigados suficientemente. ¿Qué entiende el peregrino de la iglesia? ¿Cómo interpreta las estructuras? ¿Qué comprende del conjunto de las imágenes que están representadas dentro y fuera de ella? ¿Cuáles son las razones de la elección de determinadas imágenes, de determinados temas y no de otros?

Intentamos, ante todo, descubrir qué sugiere la tradición literaria para interpretar el sentido de las imágenes, las enciclopedias medievales, las costumbres monásticas, los sacramentarios, las vidas de santos, los relatos del traslado de sus cuerpos. Las imágenes constituyen el instrumento de comunicación para aquellos que no saben leer ni escribir, y éstos son la totalidad del público, salvo una parte de los religiosos y poquísimos nobles y mercaderes. Además, el latín se aleja cada vez más de las lenguas habladas, lo que añade ulteriores dificultades. Para entender qué significa entrar en las iglesias entre los siglos XI y XII, se debe comprender el sistema de significados que muestran, pero también hay que tener presente el impacto que las iglesias mismas debían de causar en el público; su dimensión era proporcional al número de los habitantes de las ciudades; no existía nada comparable dentro o fuera de las murallas, ni por la calidad de la arquitectura y de la decoración ni por los colores, los metales y las piedras que se usaban; incluso, cuando en Italia surjan los palacios comunales, o cuando el sistema de las residencias imperiales se replantee en el transcurso del siglo XII, las iglesias seguirán siendo los lugares más ricos y densos en símbolos y narraciones. La investigación de los textos servirá para entender el sistema de significados de las imágenes: en primer lugar, las arquitecturas; después, las

esculturas, las pinturas, las decoraciones, los suelos, los techos y las bóvedas, las imágenes esculpidas en el exterior. Era, el de las iglesias, un grandioso universo policromo en la ciudad, que de colores no debía tener muchos; era un grandioso sistema donde se recogían los metales y las piedras preciosas, así como cristales de roca, y donde los fieles veían un conjunto de relatos concentrados en las decoraciones fijas, rejas del coro o del presbiterio, púlpitos, también en el *antepedium* de los altares y en las más ocultas *capsae* de las reliquias, a lo que hay que añadir candelabros, píxides, cálices, mientras que los códices miniados se reservaban al clero. En un periodo en el que una hoz de hierro valía como un campo, en el interior de las catedrales y las abadías se conservaba una enorme riqueza, un universo de imágenes que llevaba a la Jerusalén celestial es más, la iglesia terminaba por ser ella misma la Jerusalén celestial, una interpretación que emerge claramente de los textos contemporáneos.

Para comprender cómo se transforman las interpretaciones de las imágenes en el transcurso de la Edad Media, debemos partir de Rabano Mauro, abad de Fulda desde 822 y arzobispo de Maguncia desde 842, muerto en el 856. Su *De Universo*[61] modifica considerablemente las enciclopedias precedentes, empezando por las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla[62], escritas a principios del siglo VII. Rabano también modifica en parte los análisis precedentes de Beda el Venerable y propone un doble nivel de interpretación de toda figura, elemento arquitectónico, animal, planta, sugiriendo un sentido literal y un sentido místico, y confirmando las propias tesis con una serie de citas del Antiguo y el Nuevo Testamento.

> Así, en el capítulo *De bestiis*, encontramos que el león «por su fuerza representa a Cristo», mientras que las leonas «indican, a veces, la santa Iglesia; otras, Babilonia» (cap. I); todo animal tiene su valor simbólico, como, por lo demás, aparecía sólo en parte esbozadas en las enciclopedias precedentes. En el análisis de los edificios (libro XIV, cap. XXI) encontramos una serie de palabras que se relacionan con la imagen de la iglesia: «El sagrario es un lugar del templo donde se depositan las cosas sagradas» (col. 391 B); «el oratorio está sólo consagrado a la oración» (col. 391 B); «los penetrales son los lugares secretos de los oráculos» (col. 391 B); el «monasterio es lugar donde vive un solo monje» (col. 391 BC). Y también: «Basílicas eran antes llamadas las habitaciones de los reyes, de donde deriva el nombre [...] ahora se llaman así también los templos divinos» (col. 391 D); «*martirium* es el lugar del martirio de derivación griega, construido en memoria del mártir o porque están los sepulcros de los santos mártires» (col. 391 D).

Después de estas distinciones, que, en parte, derivan de Isidoro de Sevilla, hay algunas indicaciones que conviene subrayar: «Las columnas del tabernáculo son los doctores de la Iglesia [...]; las bases de las columnas son los libros de la Ley y de los profetas; la parte de arriba de las columnas es Cristo. Las cortinas del tabernáculo, la multitud de los fieles» (col. 394 B). Es evidente, por tanto, que las columnas son un signo de valor fuer-

---

[61] Rabano Mauro, *De universo*, libro XXII, *Patrologia Latina* (a partir de ahora *PL*), vol. CXI, cols. 10-614.

[62] Isidoro de Sevilla, *Etymologiarum sive originum*, libro XX, ed. W. M. Lindsay, Oxford, 1911, reeditado más veces [ed. cast.: *Etimologías*, Madrid, BAC, 2004].

temente simbólico en los edificios, y la consideración de que la parte de arriba de las columnas simboliza a Cristo hace entender por qué a veces, entre los siglos XI y XII, se reutiliza una pieza antigua como primera columna al lado del altar. Cuando Desiderio de Montecassino se va a Roma y ordena transportar a la abadía columnas romanas por el Tíber, por mar y por tierra, y cuando todos los principales proyectistas del periodo medieval terminen por reutilizar piezas antiguas –privilegiando capiteles, basas, columnas–, la razón de elegirlas estará clara: son evidentemente piezas simbólicas.

Más adelante, Rabano analiza (libro XIV, cols. 395-396) el altar:

> El altar de oro significa la divinidad misma, o la altura de la fe [...]. De hecho en el Antiguo Testamento se dice que se hicieron dos altares: uno era el altar del sacrificio sobre el que se inmolaban las víctimas; el otro era el altar del incienso en el que se ofrecía incienso a Dios. El altar del sacrificio en general significa la vida de los justos [...]. El altar del incienso [...] significa la existencia concreta de las personas perfectas (col. 395 BD).
>
> El altar [del sacrificio] se sitúa en el interior entre las cortinas del arca; el otro se sitúa delante del tabernáculo. Justamente se debe revestir de bronce uno y, de oro, el otro; aunque el oro suene mal, supera, en cambio, a los demás metales en esplendor; el altar externo significa la predicación de los doctores, el interior significa el esplendor de la caridad divina, que se manifiesta ampliamente por la luz de la contemplación de Dios (cols. 395 D y 396 A).

El análisis continúa recordando que el altar, en sentido místico, puede significar los corazones de los elegidos, o el cuerpo del salvador o los corazones de los santos, mientras que el altar de bronce significa los corazones de las personas ligadas a la carne; el incienso significa las oraciones de los santos. El texto es muy amplio, denso en detalles, y sobre el significado del altar y de su *antependium* las indicaciones de Rabano Mauro son precisas. También los demás elementos de la arquitectura tienen valor simbólico. Comentando la casa que Salomón edifica a Dios, Rabano recuerda que sus dimensiones eran de 60 por 20 codos y precisa: «El ancho de la casa indica la longanimidad de la Iglesia [...], la anchura significa la caridad [...]; la altura, la esperanza del premio futuro»; también las dimensiones del edificio adquieren, por consiguiente, valor simbólico, como lo tienen las entradas y muchos otros elementos del templo. En el capítulo XXIII, que se titula «En las paredes del edificio», encontramos ulteriores indicaciones sobre los valores alegóricos que Rabano introduce: los cimientos simbolizan a Cristo; las paredes, el cuerpo del Salvador; las ventanas, la escucha de la fe o la sensibilidad del corazón. «Las paredes del templo en sentido místico son los pueblos de los fieles de los cuales se compone la Santa Iglesia universal» (col. 401 CD). Y, más aún, el Señor es la piedra angular; también los tejados tienen valor simbólico, y los techos de casetones o pintados simbolizan las diferentes órdenes de los fieles, y las vigas son los predicadores de la iglesia: «Las vigas, por tanto, son de cedro y estos techos de ciprés, porque ambos árboles, por su naturaleza, no se pudren, son de gran altura y de especial perfume» (cols. 402 D y 403 A). Cada parte del edificio tiene un valor simbólico, desde el ábside a los arcos, al pavimento «que quiere decir humillación y dolor del ánimo», pero también la «humildad de los fieles» (col. 403 BC) y, naturalmente, las columnas, las basas y los capiteles son símbolos, «las colum-

nas son los apóstoles y los doctores del Evangelio» (col. 404 A) y, naturalmente, basas, cuerpo y capitel corresponden a los pies, al cuerpo y a la cabeza. «La puerta de la iglesia es el Señor, a la que circundan las columnas puestas a los dos lados, cuando los ministros con la prédica muestran a los fieles la entrada al reino celestial» (col. 404 C). Parece así, también por estos pasajes, que cada parte de la iglesia tiene un significado y que, entrando en ella, el fiel percibe la concentración de elementos, de signos, que él debe saber interpretar.

Más aún, siempre en el *De Universo*, en el libro XV, en el capítulo VI, «Los dioses de la gente», se afronta el problema de los «simulacros», que son imágenes hechas a semejanza de los muertos a través de las cuales los demonios supusieron, escribe Rabano, ser adorados en la tierra, pero estas imágenes parecidas al hombre son falsas: «Un ídolo, por lo tanto, es un simulacro hecho y consagrado según la efigie humana, como dice la palabra» (col. 427 AB). En el tratado, Rabano especifica también la simbología de los materiales y dice que «el oro significa el esplendor de la sabiduría, o la inteligencia espiritual de las Escrituras Sagradas» (col. 472 A). La simbología de los metales es mucho más compleja; se habla del estaño, del plomo, del hierro, además del ámbar. El texto está muy estructurado y no es posible describirlo salvo de manera parcial; así[63] Rabano estigmatiza el teatro, que identifica con el prostíbulo, «pero el teatro mismo, en sentido místico, significa el mundo contemporáneo». Y más adelante, en el libro XXI, se habla de los edificios, de los pavimentos, de las vigas, de la pintura, de los colores, del trabajo de la madera y, luego, de las vestimentas de los sacerdotes de las cuales pone de relieve el significado simbólico de los colores.

Otra obra de Rabano Mauro, *Allegoriae in universam sacram scripturam*[64], parece importante. El texto está organizado en orden alfabético, pensado para una rápida consulta, y debía de servir para proponer una interpretación mística, además de literal, de cada uno de los componentes del edificio de la iglesia; lectura alegórica que quizá los religiosos usaban para explicar a los *fieles* el sentido de lo que veían.

> Escojo algunas definiciones y las cito parcialmente, excluyendo los textos de referencia del Antiguo y Nuevo Testamento que Rabano incluye para sustentar sus propias tesis. Así *Altar* significa la devoción del corazón; *Altitudo* (altura) es la excelencia de los premios; *Aquila* es Cristo; *Arena* (anfiteatro) es la ruina de esta existencia pero también los humildes; *Arca* (arca) es el cuerpo de Cristo; *Asinus* (asno) es el pueblo pagano convertido después, o bien la pereza de los necios; *Asina* (asna) es nuestra carne pero también la sinagoga, o los lujuriosos pero también todas las almas celestes; *Atrium* (atrio) es la Santa Iglesia; *Barba* (barba) es la divinidad de Cristo; *Bases* (bases) son los consejos de Dios, pero también son los apóstoles y los padres del Antiguo Testamento; *Candelabrum* (candelabro) es Cristo; *Caput* (cabeza) es la divinidad de Cristo; *Capillus* (cabello) es la sutileza de las reflexiones; *Coelum* (cielo) es Dios; *Caementarii* (albañiles) son los doctores de la Iglesia; *Cisterna* (cisterna) es la Sagrada Escritura; *Crystallus* (cristal) es la dureza del corazón pero también la naturaleza angelical; *Civitas* (ciudad) es la patria celestial pero también la Santa Iglesia, el

---

[63] Rabano Mauro, *De universo*, cit., al cap. XXXVI del libro XX.
[64] *PL*, vol. CXII, coll. 850-1088.

diálogo entre los hombres, el alma santa, el cuerpo del hombre; *Civitates quinque* (cinco ciudades) son los sentidos del cuerpo; *Colles* (colinas) son los santos antes de la ley; *Comae* (melenas) son los grupos de santos; *Domus* (casa) es la patria celestial, la Iglesia; *Lana* (lana) es la sencillez; *Lapis* (piedra) es Cristo; *Lapides* (piedras) son los profetas y también los apóstoles, pero *Lapis* es la ley y también el diablo caracterizado por la dureza; en efecto, *Lapis* quiere decir también dureza del corazón; *Leo* (león) es Cristo; *Lesena* (pilastra) es la Iglesia; *Lampas* (lámpara) es algo simple, también las buenas obras, los dones del Espíritu Santo pero también los fraudes de los réprobos; *Lignus* (madera) es Cristo mientras *Ligna* (maderos) son los santos, las virtudes espirituales, las obras de bien; *Locusta* (langosta) es la Resurrección; *Navicula* es la Iglesia; *Onager* (asno) es Cristo pero también los herejes; *Ostium* (portal) es Cristo o la Iglesia; *Pavimentum* (pavimento) es nuestra carne; *Petra* (piedra) es Cristo; *Picturae* (pinturas) son las diferentes virtudes; *Piscis* (pez) es Cristo y *Pisces* (peces) son los hombres; *Piscatores* (pescadores) son los predicadores; *Poma* (frutos) son los profetas; *Porta* (puerta) es Cristo; *Pulvis* (polvo) es el poder fecundador de la santidad; *Purpura* (púrpura) es la pasión de Cristo; *Tectum* (tejado) es el tejado pero también nuestra carne; *Templum* (templo) es la patria celestial pero también nuestro cuerpo, o bien la capacidad de las mentes angelicales y humanas; *Throni* (tronos) son los ángeles santos pero también la santa iglesia o el tribunal del juicio futuro; *Tuba* (tuba) es el sonido de la predicación pero también el favor de los humanos; *Tunica* (túnica) es la carne de Cristo pero también el compromiso en la tierra o los pecados interiores; *Turtur* (tórtola) es la Santa Iglesia pero también los secretos tormentos; *Turris* (torre) es la fuerza de la predicación pero también la virtud de la humildad; *Thuribulum* (turíbulo) es la carne de Cristo pero también los buenos trabajadores o los apóstoles; *Venter* (vientre) es la humanidad de Cristo, la mente humana, el arrepentimiento del corazón; *Vestimentum* (hábito) es la humanidad de Cristo; *Vestis* (vestiduras) es la carne de Cristo; *Vestibulum* (vestíbulo) es la vida eterna; *Vesper* (noche, el final) es el Anticristo; *Vespere* (en el momento del final) es el tiempo de la encarnación, *Vespera* (los fines últimos) es la tentación pero también el final de la vida; *Via* (camino) es Cristo, nuestra existencia, la condición de los réprobos; *Viatores* (viajeros) son los hombres santos; *Villa* (ciudad) es un aglomerado de impíos o también de pueblos paganos; *Vinum* (vino) es el secreto, el arcano de la divinidad; *Vinea* (viña) es Cristo; *Vir* (hombre) es Cristo; *Virga* (vara) es la palabra que permanece, la humanidad de Cristo, la potestad de Cristo, el estandarte de la cruz; *Vitis* (vides) es Cristo; *Vitulus* (ternero) es Cristo; *Vitula* (ternera) es su carne; *Vitrum* (vidrio) es el estado de los ciudadanos del cielo pero también un falaz engaño de este mundo; *Vox* (voz) es el hijo de Dios; *Vulpes* (zorros) es Herodes, son los herejes, los espíritus malignos; *Ursus* (oso) es cualquiera que sea cruel, cosas inmundas, los emperadores romanos; *Uter* (útero) la Iglesia pero también este cuerpo mortal; *Uxor* (mujer) es la Iglesia pero también un buen ejemplo, la buena voluntad.

La relectura de los sentidos de una serie de palabras hace comprender qué es lo que ha cambiado respecto al mundo tardoantiguo y sus enciclopedias. Las palabras ahora tienen diferentes niveles de sentido y la religión cristiana tiende a consolidar este doble modelo interpretativo, premisa indispensable para una nueva idea del mundo y de la religión en él. Será una relectura simbólica del significado de la arquitectura, de sus partes, de los animales, de la plantas, destinada a mantenerse y desarrollarse en los siglos hasta

el periodo de la Escolástica y más allá. Por lo demás, el análisis de los textos de los siglos XI y XII y, en concreto, de la *Chronica* de Leone Marsicano y del libro V del *Códice Calixtino*, hace comprender que la interpretación literal del monumento ya no tiene sentido y que ahora debe explicitarse la posterior, metafórica. La serie de los textos de Rabano Mauro nos hace comprender cómo se había difundido ya un nuevo sistema de significados, adaptables a componentes individuales de las estructuras de la iglesia, que permite, en cualquier caso, superar el nivel literal para ir más allá de él. De hecho, en los muchos significados citados aquí arriba, se captan diferentes tendencias: ante todo, la voluntad de dar un sentido a todas las partes de la arquitectura, a través de las cuales construir en los fieles la idea de que la Iglesia es la Jerusalén celestial; la ciudad, por otro lado, es corrupción y pecado, mientras que cada detalle de la iglesia y los animales que encontramos en las imágenes esculpidas, pero también los tipos de madera y los metales, todo tiene un sentido que debe ser captado. Por eso *villa* es la ciudad de lo negativo, de los paganos, mientras *civitas* es la celestial, y más aún los *viatores* son los hombres santos; por lo tanto, los peregrinos son santos.

Conviene ahora considerar el desarrollo de ese sistema simbólico analizado en Rabano Mauro teniendo en cuenta que este sistema no se puede comprender si no se relaciona con el debate interno de la Iglesia. En la última parte del siglo XI y los inicios del XII, la discusión de las imágenes está ligada a la lucha de las investiduras y, por lo tanto, a la Reforma gregoriana; más tarde, desde los años treinta y cuarenta del siglo XII y hasta más adelante en el XIII, las imágenes se vuelven funcionales en la lucha contra las herejías cátaras. Se trata de una perspectiva nueva que une el sistema de los iconos, interpretados teniendo en cuenta los textos contemporáneos, las imágenes mismas esculpidas y pintadas en las catedrales o en las abadías cluniacenses y, por fin, de dos grandes eventos históricos: la lucha de la Iglesia contra el Imperio, primero; después, contra la herejía cátara. Éste es el único modo de explicar la mayor revolución en la iconografía de Occidente: la completa transformación del sistema de las imágenes que se determina, una primera vez, en las postrimerías del siglo XI y los inicios del XII; después, con claras transformaciones, desde los años cuarenta del siglo XII hasta el final del siglo y, más adelante, en el XIII, en un vasto territorio que comprende la parte septentrional de la península Ibérica, Aquitania, Provenza, Borgoña, Lombardía, o sea, gran parte del norte italiano. El sentido de la revolución tendrá, pues, que ser enfocado teniendo también en cuenta la alternativa a este sistema de imágenes que es el aniconismo, modelo que en origen fue llevado adelante por la reforma gregoriana en el centro y sur de Italia, *grosso modo*, desde los años sesenta y setenta hasta casi el final del siglo XI, cuando vuelve a ser retomado por la orden de Citeaux y, en concreto, por san Bernardo.

Pero pasemos a considerar otros textos enciclopédicos.

Hugo de San Víctor (hacia 1096-1141), de la abadía de San Víctor en París, donde es director de la *schola* desde 1133, es un importante teólogo ligado a la tradición agustiniana; a nosotros nos interesa aquí por la lectura que ofrece del mundo en términos simbólicos; por lo tanto, por su experiencia enciclopédica. En *De bestiis et aliis rebus*[65] encontramos, en parte, las definiciones de las enciclopedias precedentes pero sobre

[65] Hugo de San Víctor, *De bestiis et aliis rebús*. *PL*, vol. CLXXVII, cols. 13-164.

todo una lectura mística de las imágenes; todo animal, pero también otras muchas figuras, o bien edificios y partes de edificios, sugieren un segundo sentido suyo, y la organización del libro IV, «De las propiedades y de los nombres de las cosas», hace comprender las funciones que estas obras debían de tener, una especie de prontuarios con evidentes funciones didácticas. Consideremos antes unos pocos aspectos de los tres primeros libros:

«El pelícano es un pájaro egipcio, que vive solitario en el río Nilo. Se dice que este pájaro mata a sus hijos y llora durante tres días sobre ellos; después de tres días se hiere con el pico, rocía a los hijos con su sangre y así, a los que antes había matado, esparcida la sangre, los lava dándoles la vida. En sentido místico Cristo significa Cristo; Egipto, el mundo» (cap. XXXIII, col. 29 C). «El fénix, pájaro árabe, se llama así por su color rojo púrpura. Se cree que el fénix vive quinientos años, como confirma la Escritura. El número centenario en sentido moral significa la perfección»; por consiguiente, el fénix cada cien años pierde uno de los cinco sentidos y al final, voluntariamente, vuelve a los rayos del sol, se reduce a cenizas, pero de las cenizas renace: «Es esta la razón por la que el fénix muere y renace de sus cenizas; se da este ejemplo para que la verdad de la futura resurrección sea creída por todos; la resurrección del fénix es la esperanza e imagen o ejemplo de la futura resurrección» (cap. XLIX, cols. 48 C y 49 A). Un ejemplo más, el de la concha que produce perlas; el nacimiento y el significado de la perla se explican con estas palabras: «Esta [la concha] sale del fondo del mar y alimenta su carne con el rocío de la mañana. Luego, cuando sale del lugar donde vive a la superficie del mar, abre su boca, y acoge en sí el rocío del cielo, y resplandece de los rayos del sol, y así nace en su interior la perla preciosa y muy luminosa por estar concebida por el rocío del cielo e iluminada por el rayo del sol. La piedra que llaman concha es la representación de María [...]. La flor que nace de Santa María es Nuestro Señor Jesucristo. En efecto, como la concha sale del mar, dentro de la cual nace la perla, así María sale de la casa de su padre al templo de Dios y allí recibe el rocío celestial» (cap. XXV, col. 80 BC).

El texto de Hugo de San Víctor ofrece una lectura considerablemente simbólica de los animales de lo creado, de las abejas y de las serpientes, de los basiliscos y de los insectos, de los árboles y de sus diversas especies, pero también de las piedras preciosas de las cuales fija las características, que luego podrán ser útilmente tomadas en consideración analizando las orfebrerías que han sobrevivido en las iglesias medievales, porque son esos los significado que las piedras asumen; el capítulo LVIII enumera 12: *iaspis, sapphirus, calcedonius, smaragdus, sardonyx, sardus, chrysolithus, beryllus, topazius, chrysopassus, hyacinthus* y *amethystus*. Sigue a continuación el análisis de las varias partes del cuerpo humano, mientras que el último libro, el cuarto, analiza las propiedades de las cosas en estrecha relación con las enciclopedias precedentes. El libro interesa porque muchos vocablos tienen relación con la estructura y la decoración de la iglesia; por ejemplo, *candela, candelabrum, catena, cathedra, cera, clavis, claustrum, consecratio ecclesiae, currus, ebur, fenestra, fons, fundamentum, jejunium, linum, murus, pavimentum, pergamun, sacerdos, sancta sanctorum, santuarium, tabernaculum, thuribulum, tuba, turris, vestimenta sacerdotis, vinea* o *vinum*. Entre todos, creo que conviene citar la definición de *Peregrinus*:

El peregrino, pues, reflexiona sobre dónde quiere ir, mide la distancia del camino con anticipación, lleva consigo la comida necesaria, carga con el menor peso posible, se equipa de calzado resistente, tiene una zurrón, lleva un bastón, no lleva vestimentas preciosas, se une a buenos compañeros de viaje, no le impiden seguir el correcto y justo camino pesos molestos, no es atraído por cosas pasajeras, en los peligros se apoya en personas fiables, no le falta temor y recelo, por amor a la patria tolera la fatiga, no muestra a muchos sus propiedades, no se declara rico, habla siempre de la finalidad del viaje y piensa, y aspira a ella (cap. XIV, col. 156 D).

Por lo que se ha visto en Hugo de San Víctor, la tradición interpretativa de la enciclopedia medieval continúa durante todo el siglo XII, pero viene integrada, modificada, hecha funcional al modelo agustiniano y neoplatónico que caracteriza a la reflexión de Hugo, que, por lo tanto, entiende la luz como signo de lo divino; en efecto, resulta muy indicativo el pasaje arriba citado: el rayo del sol aparece como el Espíritu divino que hace concebir en el seno de la Virgen-concha a Cristo-perla. También para Hugo, en cualquier caso, el peregrino es el viajero en la Tierra, y define no sólo el tipo de vestimenta que debe llevar sino también el comportamiento y las relaciones con los demás, subrayando los peligros del viaje, sugiriendo que el peregrino no se declare rico, recomendación que se parece a lo que se escribe, en la *Guía del peregrino*, sobre los bandidos vascos que se ensañan en los montes y en la región al norte de los Pirineos.

Veamos ahora el último texto, entre los muchos que podrían citar, que se fecha a principios de 1213, el *Mitrale* de Sicardo[66]. El texto del *Mitrale* está en el interior de una cultura muy lejana de la del predecesor, una cultura en la cual ya no es importante dar explicaciones literales de los términos; de hecho, existen las escuelas, y tanto las episcopales como las universitarias aumentaron el número de los que leen y escriben, pero cambiaron sobre todo su cultura. Es por esto que, en el análisis que hace Sicardo de cada parte de la iglesia, encontramos, claro, elementos de las interpretaciones precedentes pero también muchos motivos completamente nuevos. Intentemos simplificar cómo se interpretaba un edificio en pleno periodo gótico por parte de un prelado que vivió entre 1160 y 1215, obispo de Cremona desde 1185, legado del papa en Alemania en 1204 en Constantinopla; por tanto, una figura importante en la Iglesia de Roma y personaje de vasta cultura. El *Mitrale* es un texto complejo que reorganiza el saber y los valores simbólicos de la Iglesia, pero que analiza en el libro II las normas y los modelos que los religiosos tenían que seguir, y las tareas de los ministros de la Iglesia en el libro III y en el IV; aquí examinaré sólo algunos pasajes del primer libro.

Consideremos el tratado del altar (cap. III); parte de la diferencia entre ara y altar, y repite la antigua definición de Isidoro, el altar así llamado porque es alto, el ara porque es casi plano, pero después añade: «De estos padres antiguos inician los altares modernos, de forma cuadrada, algunos de los cuales están hechos de una sola piedra, otros de muchas. Las piedras erigidas en forma de altar, y el altar de oro, y estos nuestros altares de piedra simbolizan a Cristo, que es la piedra tallada del monte sin intervención manual, piedra

[66] Sicardo, *Mitrale seu de officiis ecclesiasticis summa*, *PL*, vol. CCXIII, cols. 13-436.

cuadrada, estable, sobre la que concentramos los votos de nuestras oraciones» (cols. 18 D y 19 A). El análisis prosigue indicando el sacrificio de Cristo en el altar y, «al igual que muchos miembros forman un solo cuerpo, así un solo altar lo forman muchas piedras» (col. 19 A). «Los escalones por los que se sube al altar son los mártires», mientras que «el altar del incienso [...] revestido de oro es el diálogo de los perfectos, que son firmes en la fe, perspicaces en sabiduría, eminentes por las cuatro virtudes» (col. 19 BC). Los capítulos que más interesan a nivel simbólico porque hacen entender cómo, a principios del siglo XIII, se leía el sistema simbólico de la iglesia, son diferentes (entre estos indico: el IV, «De las partes de la iglesia»; el V, «De los nombres de la iglesia»; el VI, «De la consagración de la iglesia», seguido por el VII, VIII, IX y X sobre el mismo tema; el XI, «De la reconsagración de la iglesia»; el XII, «De las decoraciones de la iglesia»; el XIII, «De los utensilios de la iglesia», capítulo que termina el libro I).

Es oportuno detenerse en los capítulos IV, XII y XIII. Este es el análisis de la iglesia del capítulo IV: «De piedras preciosas serán construidas todos los muros, y las torres de Jerusalén serán construidas con piedras preciosas; así está construida la Iglesia, para que tenga el pavimento con criptas subterráneas y se eleve con cuatro paredes de largo y ancho. Algunas iglesias están construidas en forma de cruz; otras son redondas, compactas, con muros de piedra y cal con ventanas y puertas; contienen en el interior púlpitos, columnas con basas y capiteles, vigas, tejados, tejas, escaleras de caracol y entablados horizontales; en el exterior se agregan a la iglesia exedras, cementerios, torres y claustros. El pavimento, que se pisa con los pies, es el pueblo, de cuyas fatigas se sostiene la iglesia; las criptas subterráneas son los eremitas, que cultivan una vida más apartada; a través de las doctrinas de los cuatro evangelios, como de las paredes, se levantan al punto más alto de las virtudes, la longitud de la iglesia es la longanimidad que, con paciencia, soporta la adversidad, hasta que no llegue a la patria; la anchura es la caridad [...], la altura es la esperanza [...]; las iglesias que son circulares quieren decir que la iglesia se ensancha hasta el círculo del mundo entero» (cols. 19 D y 20 AB). El análisis prosigue indicando que «los muros unidos por la cal son la unión de los religiosos en la fe y en las obras, unidos por el vínculo de la caridad [...] por lo que las piedras en los cuatro muros son los hombres en los colegios instituidos en las cuatro partes del mundo» (col. 20 B), y también «el cemento está constituido de cal, agua y arena; la cal es el fervor de la caridad; el agua, el Espíritu Santo, con el que se mezcla la arena, cuando las personas espirituales se vuelven a las cosas terrenas» (col. 20 C). Además «las ventanas, que impiden el acceso a las tempestades, y que introducen la luz, son los doctores que resisten el torbellino de las herejías e infunden luz a los fieles» (col. 20 D); el vidrio de las ventanas «es la mente de los doctores que contempla las cosas celestiales a través del espejo del misterio» (col. 21 A), pero las ventanas son también las Sagradas Escrituras. La puerta de la Iglesia es Cristo, mientras que las puertas tienen significados diferentes; son llamadas «valvae [...] a volvendo» y así, del girar, «fores a forinsecus educendo» y luego del llevar fuera, «portae a portando» «y estos son los apóstoles a través de cuya predicación somos conducidos a la fe» (col. 21 C). Además, las verjas son los profetas; «las columnas que sostienen la casa [la iglesia] son los obispos que sostienen la máquina de la iglesia con la palabra y la vida [...]; las bases de las columnas son los apóstoles que sostienen la máquina universal de la iglesia. Los capiteles son las palabras de la Santa Escritura» (col. 21 C). Los capiteles de las columnas son las mentes de los obispos (col. 22 B). Las vigas que

unen la casa [la iglesia] son los principios del mundo o los predicadores; «las tejas que expulsan la lluvia de la casa son los soldados que protegen la iglesia de los paganos y de los enemigos» (col. 22 C); naturalmente son muchas otras las partes de la arquitectura analizada, desde las exedras al cementerio; me limitaré aquí a considerar las torres. «Las torres en un sitio es una; en otro, dos; en otro, cuatro, dos delante y dos en la parte posterior, construidas en lugares elevados; sobre las torres donde están colgadas las campanas se pone un gallo. Una sola torre es la vida de los predicadores [...]; dos torres son las dos leyes; cuatro, la doctrina de los cuatro evangelistas; las anteriores, Mateo y Juan, que han dialogado directamente con Dios; las posteriores, Lucas y Marcos, discípulos de los apóstoles [...], pero dos torres y cuatro torres son [también] los predicadores instruidos en estas leyes y doctrinas» (col. 24 ABC). Además, también tienen valor simbólico los signos puestos encima de las torres. «La cruz está puesta encima porque en vano habla la lengua del predicador, si no la ayuda la fe del mediador y porque no se puede dar gloria al Señor si no es a través de la cruz» (col. 24 D). «La cúpula sobre la que está puesta [la cruz] con su redondez significa que la fe católica se debe predicar de modo orgánico» (col. 24 D); «el gallo está encima porque el predicador que es solícito de la doctrina del Antiguo y Nuevo Testamento debe despertar a los que duermen durante la noche para que tengan fe en Dios» (col. 24 D). Y el *claustrum*, el claustro celestial, indica el Paraíso, y moralmente el claustro es «la contemplación del alma».

En el capítulo XII, «De la decoración de la iglesia», se indica explícitamente el uso de las imágenes y luego se nos pone en un plano preciso en relación con el empleo de los iconos en un momento en el que el debate de dos generaciones antes, fray Pedro el Venerable, abad de Cluny, y Suger, abad de Saint-Denis, por una parte, y Bernardo de Claraval, por otra, debía de ser sentido como muy distante; en efecto, ahora el problema es el de la lucha contra los herejes y para esta lucha las imágenes son indispensables. Escribe luego Sicardo: «En nuestras iglesias se pinta muchas veces la imagen de Nuestro Señor Jesucristo; pintada en el nacimiento, recuerda a la Natividad; pintada en el regazo de la madre, la edad de la infancia; pintada o esculpida en la cruz, la pasión» (col. 40 BC). Luego se analizan las imágenes de los instrumentos de la pasión, y los cuatro símbolos de los evangelistas, y después el texto prosigue indicando las decoraciones de los altares con palios, cortinas, linos, coronas reales, y cada uno de estos ornamentos tiene un sentido «por lo que los palios o la cándida cortina indican la pureza; los rojos, la caridad; los verdes, la contemplación; los negros, la mortificación de la carne; los de varios colores, la variedad de las virtudes; los linos indican el tormento; las sedas, virginidad» (col. 44 C).

El último capítulo para considerar aquí es el XIII, «De los instrumentos de la Iglesia»; se analizan las mesas de altar, los candelabros, las fuentes de luz, el incensario, la cruz de procesión y muchos otras decoraciones, y se da, también de los metales, una precisa jerarquía: «El oro son los mártires, la plata son las vírgenes, el bronce son los doctores, el hierro los moderados, las piedras preciosas son aquellos que resplandecen de las cinco virtudes» (col. 51 C). Para finalizar, merece citar un pasaje sobre el cáliz y los materiales de los cuales puede, o no puede, ser hecho porque igualmente pone en evidencia la simbología de cada decoración, también móvil de la iglesia: «El cáliz debe ser de oro, o de plata, o de estaño, no de bronce o de latón porque, a causa de la fuerza del vino, provocaría el óxido y el vómito; no debe ser de vidrio porque sería fácil que se rompiera con el peligro de derramar el

líquido; no debe ser de madera, porque siendo poroso y esponjoso, absorbería la sangre. El cáliz en sentido místico es el espíritu de la sabiduría» (col. 55 D y 56 A); además el cáliz, «si es de oro, significa los tesoros de la sabiduría escondidos en Cristo; si es de plata, indica la purificación de las culpas; si es de estaño, lleva a la semejanza entre culpa y pena. El estaño está a medio camino entre plata y plomo» (col. 56 BC). Por fin se precisa, hacia el final del capítulo, que «los códices de los Evangelios no están decorados sin causa alguna en oro, plata y piedras preciosas, códices en los cuales brilla el oro de la sabiduría, la plata de la elocuencia de los milagros» (col. 56 D).

Parece, pues, evidente que durante cuatro siglos, desde Rabano Mauro hasta Sicardo de Cremona, el debate sobre la interpretación y función de las imágenes se fue profundizado continuamente, subrayando cada vez más los significados simbólicos. La iglesia así, para quien la visita, es un sistema complejo de signos que simboliza la Jerusalén celestial[67]; entrar en la iglesia quiere decir entrar en la Ciudad de Dios, y aquí cada detalle, desde el exterior con las torres, el ábside, los tejados, el acceso al interior por la puerta que es Cristo, al pavimento, al techo, desde las columnas con las basas y los capiteles del altar, desde la cripta a la sepultura que hay en ella, desde las vigas a las pinturas o esculturas, desde el *antependium* de los altares a las vinajeras, desde el cáliz a los lampadarios, todo el conjunto tiene un significado, y más todavía lo tiene los materiales de los que se compone cada parte del edificio o cada decoración. De los materiales hay, en efecto, no sólo un sistema de significados simbólicos sino también una jerarquía, como existe un sistema de significado asociado a los colores, los de las telas como los de las miniaturas en los códices, o los de los ornamentos metálicos o del engastamiento de las piedras preciosas. Es ésta la máquina llena de significados que se dirige al fiel y es sobre esta base sobre la que debemos insertar el análisis de las imágenes y el debate sobre ellas. Entender el sentido de las imágenes, comprender por qué cambiaron completamente entre 1140, aproximadamente, y 1180 en gran parte de Occidente, entender cómo es que, casi de repente, como ya se ha advertido otras veces, fueron introducidas modificando las iconografías precedentes, mientras que en otras áreas, desde Toscana al sur normando de Italia, todavía se conservaba un sistema de decoraciones interiores y exteriores de las iglesias privadas completamente de figuración. Es un problema al que se debe dar respuesta pero teniendo en cuenta el recorrido que se ha hecho hasta ahora, a través del análisis de los textos y del complejo y estratificado sentido del viaje. Pero será también indispensable tener en cuenta las razones por las que se producen las imágenes; por tanto, los programas de la comitencia en gran parte de Occidente.

[67] Sobre el problema de la concepción orgánica de la decoración en la iglesia en la época de la Reforma gregoriana, véase el ensayo introductorio al volumen de Quintavalle, *Wiligelmo y Matilde*, cit. y, además, sobre la Jerusalén celestial, el volumen de M. L. Gatti Perer (ed.), *La Gerusalemme celeste*, Milán, 1983.

Bernardo, Pedro el Venerable, Suger: herejías e imágenes entre los siglos XI y XII

Cuando Bernardo de Claraval (1090-1153) escribe su *Apologia ad Guillelmum*, alrededor de 1125[68], el cuadro histórico que se perfila es el de la contraposición evidente al orden de Cluny y, en concreto, a Pedro el Venerable, abad desde aquel año del gran sistema monástico; el breve pero densísimo opúsculo plantea el problema de las imágenes, de sus usos, de su presencia dentro y fuera de los edificios religiosos. Sobre Bernardo y su relación con las artes, se tienen contribuciones relevantes sobre todo por Georges Duby[69] y, precisamente, en el ensayo del estudioso francés se capta una alusión, en cualquier caso significativa, a la contraposición entre la Iglesia de Roma y sus imágenes y la Iglesia cátara, que rechaza las imágenes y los sacramentos; si bien esta confrontación Duby la adelanta a los tiempos de Alain de Lille, medio siglo posterior a san Bernardo[70]. Debemos, por tanto, plantearnos el problema de si el texto de Bernardo está dirigido simplemente a la orden de Cluny y a Pedro el Venerable, con el que mantiene una amplia correspondencia, o bien tiene en cuenta también el uso de las imágenes en otros contextos; por ejemplo, en Saint-Denis, a las puertas de París, de cuya abadía es abad desde 1122 Suger (1081-1151), el cual, se sabe, es correspondiente de Bernardo; además, debemos darnos cuenta de los modelos en los que se inspira el propio Bernardo. ¿De dónde viene su elección, la elección cisterciense de excluir las imágenes de la iglesia? ¿Existe una experiencia importante y conocida en el mundo cristiano occidental que excluya el uso de las imágenes en los edificios religiosos, experiencia quizá un poco anterior a las preferencias de Bernardo, de las que el religioso pueda haber tomado esta alternativa anicónica para los monasterios cistercienses, tremendamente innovadora y claramente antagonista respecto al contexto dentro del cual Bernardo obra, que son las iglesias seculares y los monasterios cluniacenses? ¿Y cómo es posible explicar en el contexto histórico el aniconismo de Bernardo y la grandiosa revolución de las imágenes que caracteriza al final del siglo XI y los inicios del XII en Occidente?

---

[68] Bernardo de Claraval, *Apologia ad Guillelmum Sancti-Theoderici abbatem*, *PL*, vol. CXXXII, cols. 895-918.

[69] G. Duby, *Saint-Bernard. L'Art cistercien*, París, 1976 [ed. cast.: *San Bernardo y el arte cisterciense (el nacimiento del gótico)*, Madrid, Taurus, 1992]; cfr. también *id.*, *Art et société au Moyen-Âge*, París, 1976 [ed. cast.: *Arte y sociedad en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1998]. Véanse además: M. Aubert, *L'Architecture cistercienne en France*, París, 1943; A. Dimier, *Recueil de plans d'églises cisterciennes*, Grignan-París, 1949; M.-A. Dimier y J. Porcher, *L'Art cistercien*, vol. I, París, 1962; A. M. Romanini, «"Povertà" e razionalità nell'architettura cistercense del XII secolo», en *Atti del Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale*, Todi, 1967; M.-A. Dimier, *L'Art cistercien*, vol. II, París, 1971; A. M. Romanini, «Le abbazie fondate da San Bernardo in Italia e l'architettura cistercense "primitiva"», en *Studi su San Bernardo di Chiaravalle nell'ottavo centenario della canonizzazione. Convegno Internazionale* (Certosa di Florencia, 6-9 de noviembre de 1974), Roma, 1975; *I Cistercensi e il Lazio. Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma* (17-21 de mayo de 1977), Roma, 1978; M. Righetti Tosti-Croce, «Architettura e economia: strutture di produzione «cistercensi»», *Arte Medievale* I (1983), pp. 109-128.

[70] Duby, *Saint-Bernard*, cit., pp. 118-119.

Para responder a estas preguntas, debemos partir de un análisis, si bien abreviado, de los conocidísimos textos de Bernardo y, en particular, de la *Apologia ad Guillelmum*[71], que hay que leer paralelamente con los de Suger, igualmente conocidos pero de signo opuesto en relación con las imágenes[72]. Así, Bernardo empieza con una retórica de loa a la orden cluniacense, pero pronto empieza a criticar los vicios de la orden (cap. VIII), contrapone la parsimonia de los antiguos monjes al exceso de los contemporáneos (cap. X) y de los prelados (cap. XI); para terminar, en el capítulo XII, analiza el lujo de los edificios.

«Son pequeñas estas cosas –las ilustradas hasta ahora– y vamos a las más grandes, aunque por ser usuales, consideradas menores» (col. 914C); estas dos líneas parecen una divagación, pero son indicativas de un hecho del que Bernardo es consciente: rechazar las imágenes quiere decir inserirse en un largo debate histórico. De hecho, las pequeñas cosas son los vestidos, el lujo; ahora se hablará de cosas que, siendo usuales a los ojos de todos, pueden parecen menores pero que, sin embargo, son las más importantes: la presencia de las imágenes en los edificios. Sigue el pasaje quizá más conocido: «Dejo aparte las enormes elevaciones de vuestros oratorios, sus desmedidas magnitudes, su excesiva profusión, sus suntuosas decoraciones y las pinturas que estimulan la curiosidad que, mientras atraen la atención de quien reza, impiden el recogimiento y a mí, en cierta manera, me recuerdan el rito antiguo de los hebreos. Aunque estas cosas están hechas para honrar a Dios. Como monje yo me limito a preguntar al monje lo que un pagano preguntaba a los paganos: Decid, oh pontífices, para qué sirve el oro en un santuario (Pers. Sat. II, v. 69). Y os pregunto, decidme, vosotros que sois pobres, no me preocupa la forma sino su significado, si sois pobres, ¿para qué sirve el oro en el santuario?» (col. 914 CD). Y más adelante Bernardo subraya cómo la exhibición de las riquezas llama a las riquezas y «así el dinero atrae al dinero: no sé por qué razón, pero allí donde se ven riquezas se da de mejor gana» (col. 915 AB). Y sigue: «Las reliquias cubiertas de oro impresionan a la vista y se abren las tumbas. Se muestra una imagen bellísima de un santo o de una santa y se cree que es la más santa y la más pintada. Los hombres corren a besarla, se les invita a hacer ofrendas, y admiran más las cosas hermosas que las sagradas. En las iglesias están colgadas no coronas sino ruedas rodeadas de luces, y no menos relucientes gracias a las piedras preciosas. En lugar de candelabros vemos como árboles de bronce muy pesados, fabricados con admirable trabajo de un artífice y resplandecientes más por las piedras preciosas que se les ha añadido que por su luz. ¿Qué crees que se busca con todas estas cosas, la contrición de los que se arrepienten o la admiración de quien mira? La iglesia resplandece en sus paredes, pero carece de pobres. Reviste de oro sus piedras, pero deja desnudos a sus hijos. Con las riquezas de los pobres se regocijan los ojos de los ricos. Se encuentran curiosos que se divierten y no se encuentran pobres que sustentar» (col. 915 BC). La crítica cortante continúa analizando

[71] Bernardo de Claraval, *Apologia ad Guillelmum*, cit.

[72] E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, NJ, 1979², ed. G. Panofsky-Soergel [ed. cast.: *El abad Suger: la abadía de St. Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid, Cátedra, 2001⁴]; *id.*, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Nueva York, 1957 [ed. cast.: *La arquitectura gótica y la escolástica*, Madrid, Siruela, 2007]; *Le Trésor de Saint-Denis*, catálogo de la exposición (París, 12 de marzo-17 de junio de 1991), París, 1991.

los pavimentos donde la gente termina por «escupir en la cara de un ángel, a menudo los que pasan pisan la imagen de algún santo» (col. 915C). Y más tarde, después de otras invectivas, hay otro pasaje famoso, el de los claustros: «Además en nuestros claustros, ante los monjes que leen, ¿qué hace esa monstruosidad ridícula, esa admirable belleza deforme o bella deformación? ¿Qué hacen allí los monos inmundos, los crueles leones, los monstruosos centauros, los semihombres, los maculados tigres, los soldados que combaten, los cazadores con las trompas? Bajo una única cabeza verás muchos cuerpos y, de nuevo, en un solo cuerpo muchas cabezas. Se ve en un cuadrúpedo la cola de una serpiente; en el pez, la cabeza de un cuadrúpedo. Allí delante un animal parece un caballo, arrastrando detrás media cabra; aquí un animal con cuernos arrastra un caballo. Para terminar, se da tan grande y diferenciada variedad de formas por todos los sitios, que parece más oportuno leer en los mármoles esculpidos que en los códices, y ocupar todo el día en observar estas pequeñas cosas que en meditar sobre la ley de Dios. Dios mío, si no os avergonzáis de las cosas insignificantes, ¿por qué no os avergonzáis al menos de las importantes?» (cols. 915 D y 916 AB).

¿Qué es lo que incita, por lo tanto, a Bernardo contra la orden de Cluny, sus enormes iglesias, sus capiteles pintados y esculpidos, sus estatuas, sus reliquias dentro de preciosos relicarios, sus enormes lámparas de rueda símbolo de la Jerusalén celestial? ¿Qué es lo que estimula a Bernardo a establecer una polémica contra el lujo de la Iglesia y que, por lo demás, amplía a otros interlocutores, por ejemplo, a Suger de Saint-Denis, a quien dirige una carta[73] donde escribe?:

Digo lo que he oído decir, no lo que he visto: el claustro del mismo monasterio, a menudo, come dicen, está abarrotado de soldados, lleno de mercaderes, retumba de gritos, a veces lleno de mujeres. ¿Cómo se podrá pensar alguna vez, en medio de estas cosas, en lo celeste, en lo divino, en lo espiritual? (col. 193 B).

Una clave para comprender en qué dirección y cómo se mueve Bernardo se encuentra en una carta muy conocida a Ildefonso, conde de San Egidio[74], donde se enumera todo lo que un conocido hereje, el monje Enrique, afirma contra la Iglesia de Roma: «Las iglesias se consideran sinagogas, se niega que la iglesia sea consagrada a Dios, los sacramentos no se consideran sagrados», y además se muere en pecado porque se rechaza la Comunión y se niega la Gracia que viene del Bautismo. Por tanto, Bernardo propone un modelo, una visión del mundo que para él debe implicar a toda la Iglesia: pide que se abandonen las riquezas, que se viva la vida espiritual de los orígenes, aquella que él recuerda en el inicio del capítulo VIII de la *Apologia ad Guillelmum*: «Se dice y se cree de verdad que esa vida (espiritual, lejos del mundo de las tentaciones y de las riquezas) ha sido establecida por los santos padres». Es este el marco en el que nos debemos mover para comprender la comparación entre Bernardo, por una parte, y Pedro el Venerable y los predecesores de Pedro en Cluny, por otra. Pero, si estos últimos tienen un contexto

[73] Bernardo de Claraval, *Epistola LXXVII*, *PL*, vol. CLXXXII, cols. 191-199.

[74] Es la carta dirigida *Ad Hidelfonsum comitem sancti Aegidii, de Henrico eretico*, *PL*, vol. CLXXXII, cols. 434-436.

en el que operar, el da la programación de la imagen en todo el Occidente entre finales del siglo XI y el XII, ¿a qué modelos se refiere Bernardo en un momento en el que la entera cultura cristiana usa las imágenes para persuadir, enseñar, instruir a los fieles?

En este punto tenemos que dar un paso hacia atrás antes de intentar restituir la función de las imágenes entre los años noventa del siglo XI y los años treinta del siguiente y, más aún, antes de afrontar el problema de la gran revolución iconográfica del pleno y tardío siglo XII y del inicio del XIII; el paso atrás es indispensable para comprender el marco histórico al que Bernardo de Claraval se refería. Porque, si Bernardo elige la no imagen, ¿en qué se inspira? En el largo asunto de la lucha por las investiduras, uno de los reclamos más evidentes de los pontífices que quieren reformar la Iglesia es la vuelta a sus orígenes paleocristianos; así, el papa Alejandro II, Anselmo da Baggio (1061-1073); así, y con mayor fuerza, Gregorio VII, Ildebrando Aldobrandeschi de Soana (1073-1085); así también Víctor III, Desiderio de Benevento (1086-1087), antes abad de Montecassino, y así también Urbano II, que predicará en Francia la primera cruzada, Pascual II, Gelasio II y, para terminar, Calixto II, con el que, en 1122, Enrique V firma el Concordato de Worms que marca el final de la fase más áspera del enfrentamiento. Pues bien, esa vuelta a la Iglesia primitiva es mucho más que una simple referencia a los orígenes; es una programática voluntad de mostrar que la Iglesia del siglo XI es la antigua Iglesia paleocristiana, con su arquitectura, sus imágenes, las decoraciones, los rituales, y que el clero es heredero y partícipe de esos modelos. *Un arte guiado* es el título que se le ha dado a un libro importante sobre este tema, pero la esencia para nosotros es la de las imágenes y la función de las imágenes[75].

La Iglesia de la Reforma lucha contra la imperial proponiendo, en su centro, un modelo, el de las basílicas romanas, San Pedro sobre todo, y San Juan de Letrán, San Pablo Extramuros, Santa María la Mayor y otras más. La Reforma, por consiguiente, es también reforma de las imágenes y, por lo que respecta a la arquitectura, sería conveniente reflexionar sobre la construcción contemporánea o en un corto intervalo de tiempo, a partir *grosso modo* de los años sesenta y más adelante hasta el declinar del siglo XI y más allá, de una serie de edificios a los que normalmente no se les relaciona: en primer lugar, la abadía de Montecassino –construida por el abad Desiderio ampliando las estructuras precedentes del siglo IX, a partir de 1066 y consagrada en el 1071–, basílica con tres naves y tres ábsides y cuadripórtico delante de la fachada, evidente referencia a las basílicas romanas, empezando por San Pedro; la catedral de Pisa tiene cinco naves con transepto, construido a partir del 1063 por Buscheto y consagrado, pero no terminado todavía, en 1118 por el papa Gelasio II; la catedral de Salerno de tres naves con transepto y delante un cuadripórtico construido desde 1080 y consagrado en 1085 por el papa Gregorio VII; la catedral de Capua, también ella precedida de un cuadripórtico y que se puede fechar en la época del arzobispo Erveo (1073-1081), y, después, también la abadía de Cluny, construida desde 1088 a 1095 en la primera fase, y concluida alrededor de 1118, con estructura también ella precedida de un cuadripórtico, de cinco naves y con dos transep-

[75] Sobre este punto véase el importante volumen de H. Toubert, *Un Art dirigé: réforme grégorienne et iconographie*, Paris, 1990.

tos[76]. A estos hay que sumar también los edificios denominados iglesias de peregrinación, clasificados así, inapropiadamente, como si los demás grandes monumentos citados no fueran metas, y ambicionadas, del viaje a las reliquias; por tanto, estas iglesias responden a una selección, efectuada por la historiografía tradicional del arte francés y en parte español, dentro de un contexto que debe de haber sido programado de modo unitario[77]. Pienso en Saint-Sernin de Toulouse[78], construido a partir del ábside de 1070, aproximadamente, de cinco naves con transepto; en Sainte-Foy de Conques, cuyo claustro se construyó con el abad Begone entre 1097 y 1107 pero, probablemente, ya concluido a finales del siglo XI y principios del XII; pienso en el destruido Saint-Martin de Tours, de cinco naves con transepto, y en el destruido Saint-Martial de Limoges, de tres naves con transepto. Las características de estos edificios son las de una gran construcción basilical casi siempre con transepto, con tres o cinco naves, una construcción que, a los ojos de los fieles de los siglos XI y XII, les debe de haber parecido siempre igual a las romanas, a las basílicas paleocristianas; ciertamente, en la tradición crítica de los especialistas, el «románico» con las bóvedas de cañón apuntado de Cluny y el de las iglesias de peregrinación no tenía nada que ver con las iglesias cubiertas con cerchas de las tierras normandas

[76] J. Evans, *The Romanesque Architecture of the Order of Cluny*, con una nueva introducción de K. J. Conant y una bibliografía añadida de N. Stratford, Farnborough, 1972; C. E. Armi, *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy. The New Aesthetic of Cluny III*, 2 vols., University Park, Pa.-Londres, 1983.

[77] Quienquiera que estudie el románico en Occidente descubre que toda un área, el sur de Italia, se excluye completamente; se la considera extraña al contexto; al románico centro-italiano y meridional se le considera arcaico y, precisamente porque toma como modelo las basílicas paleocristianas, no se le considera parte de la arquitectura occidental a causa de la ausencia de cubiertas de bóveda. La historiografía tradicional identifica, por tanto, en las tipologías arquitectónicas significativas precisamente el «auténtico estilo románico»: son las bóvedas, los sustentos compuestos, los arcos transversales, transepto y cimborrio donde haya, columnas adosadas, arcos y demás; cada tipología tiene además su evolución interna, desde lo menos complejo a lo más complejo. Naturalmente, según este modelo el arte en el camino de peregrinación es completamente ajeno a la arquitectura centro-meridional y no se entiende cómo la Reforma gregoriana –que procede de la relación entre Cluny III y San Pedro en Roma, relación también entre copia y modelo, como se ha indicado– pudo proponer al resto de Occidente estructuras en apariencia tan divergentes de las que se construían en el periodo que va de Alessandro II a Gregorio VII y más allá en Campania y Toscana, por no mencionar aquellas, en parte más adelantadas como cronología, de Roma.

[78] Sobre el problema de la escultura, e indirectamente de la arquitectura, en los caminos de peregrinación, véase el volumen de A. K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads* [1923], Nueva York, 1966; M. Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925; *id.*, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934; G. Gaillard, «Les Commencements de l'art roman en Espagne», *Bulletin hispanique* XXXVII (1935), pp. 273-308; *id.*, «De la diversité de styles dans la sculture romane des pèlerinages», *Revue des arts* I (1951), pp. 77-87; P. Deschamps, «Étude sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Tolouse et leur relations avec celles de Saint-Isidore de Léon et de Saint-Jacques de Compostelle», *Bulletin Monumental* C (1941), pp. 239-264; T. W. Lyman, «The Pilgrimage Roads Revisited», *Gesta* VIII (1969), n. 2, pp. 30-44; M. Durliat, «The Pilgrimage Roads Revisited?», *Bulletin Monumental* CXX (1971), pp. 113-120; T. W. Lyman, «The Politics of Selective Eclecticism: Monastic Architecture, Pilgrimage Churches, and "Resistance to Cluny"», *Gesta* XXVII (1988), pp. 83-92; M. Durliat, «Les chemins de Saint-Jacques et l'art: L'architecture et la sculpture», en *Santiago de Compostela*, 1985, pp. 155-164; *id.*, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques: de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990; M. A. Castiñeiras González, «La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual», en M. Núñez Rodríguez (ed.), *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, 2000, pp. 39-96.

del sur italiano, o con las del Lacio o toscanas en el siglo XI y en el siglo XII. Y eso que, si analizamos los textos contemporáneos, el *coelum* de las iglesias, las *tigna*, las *trabes*, son siempre términos utilizados para indicar el límite superior de las naves en el interior y en el exterior; no se distingue, por lo tanto, si la cubierta es de bóvedas o bien de cerchas con, por ejemplo, casetones pintados. Cluny, como ha indicado Conant[79], es seguramente una copia programada y deseada, también por su contenido fuertemente simbólico, de San Pedro de Roma y, para medir y proporcionar el grandioso edificio, se emplean pies romanos que, ciertamente, no se usaban en Borgoña; todo esto a nuestros ojos no se concibe tal vez fácilmente, pero es históricamente indiscutible que, para los *fideles* medievales, las dos arquitecturas eran iguales.

Bernardo, por lo tanto, tiene delante modelos diferentes de la Reforma, pero uno, el más antiguo, es aquel que a su entender respondía mejor a las exigencias del momento. De esta manera se produjo la recuperación de la antigua tradición de los padres de la iglesia, aquella que era evidente, en Italia, en edificios recientes como la catedral de Salerno, la catedral de Capua, la misma catedral de Pisa, San Alejandro en Lucca y otros muchos después, desde San Miniato al Monte en Florencia, a las basílicas construidas en el periodo de la Reforma en Roma, como San Clemente y los Cuatro Santos Coronados, las dos reconstruidas por el papa Pascual II, edificios con muchas recuperaciones y caracterizados, precisamente, por la ausencia de escultura monumental y por una decoración que muestra evocaciones evidentes de la tradición de los primeros siglos cristianos, como en el caso de San Clemente con la reutilización, en parte modificada por intervenciones posteriores, de las lastras constantinopolitanas del siglo VI, que forman el grandioso coro y los púlpitos que están unidos a él.

Por tanto, Bernardo debe de haber entendido que había de introducir un nuevo modelo, pero ¿por qué? El oponerse a Pedro el Venerable y a Cluny, pero también a Suger y a Saint-Denis, aunque, por razones obvias, con mayor prudencia, no depende sólo del hecho de que rechace el mundo monstruoso del bestiario medieval que distrae a los monjes que oran en los claustros, o también que no tolere que en los pavimentos de las iglesias, sobre las figuras de los santos y de las santas, de los ángeles y todas las demás, se camine y, quizá, se escupa, y no es tampoco sólo porque rechace el lujo de la riqueza, del oro y las piedras preciosas que caracterizan a una Iglesia que abandona a los pobres por los ricos. Todo esto es verdad, pero Bernardo se mueve dentro de un tejido histórico, un contexto que evidentemente lo induce a tomar una posición antagonista. Pero ¿cuál es el contexto? Pierre de Bruys, quemado en Saint-Gilles en 1140, que rechaza la cruz, que niega los sacramentos, que considera a las iglesias como sinagogas, que considera que el clero está corrupto, ese hereje es ciertamente un punto de referencia y un modelo al cual contraponer una Iglesia diferente. Bernardo no inventa la Iglesia cisterciense desnuda de imágenes sino que recupera, desde el primer momento de la Reforma gregoriana, una aniconismo que la Iglesia de Roma se había visto obligada a abandonar por muchas y concretas razones. Se plantea aquí, pues, otro problema: ¿cómo es que, después de una programación de edificios que retoman con el transepto la antigua basílica romana de San Pedro –después de una difusión a gran escala en Occidente de una tipología que

[79] K. J. Conant, *Cluny, les églises et la maison du chef d'ordre*, Cambridge Mass.-Mâcon, 1968.

evocaba, a los ojos de los *fideles*, precisamente, la antigua Roma paleocristiana–, la Iglesia misma promueve un arte diferente, justamente «directo», e introduce una iconografía tan compleja, densa, rica, una iconografía que hemos explicitado en las esculturas y en los mosaicos más insólitos, y todavía poco en las pinturas porque los ciclos conservados son un tejido demasiado fragmentario?

Probemos a examinar algunos ciclos de la gran escultura en los caminos de peregrinación; entender su sentido permitirá también valorar aquello que se quería señalar a los *fideles* y la enseñanza que la Iglesia quería transmitir.

Resulta claro que, cuando se llega a la última parte del siglo XI, poco antes del bando de la primera cruzada, las peticiones de la Iglesia de Roma sobre el tipo de imágenes que se debían mostrar a los *fideles* cambian de manera sustancial en relación con la situación de una generación anterior, cuando se podía imaginar una catedral como la de Pisa sin ninguna imagen esculpida y, con ella, tantos otros edificios en la zona central y meridional de Italia, obvia recuperación de las basílicas paleocristianas. Es cierto que en los modelos antiguos a menudo faltan los claustros, faltan las esculturas narrativas en los capiteles dentro de los edificios, a menudo hay también un cuadripórtico de acceso; en las nuevas estructuras de finales del siglo XI y del siguiente, el relato esculpido y pintado, la ilustración de los temas del Antiguo y el Nuevo Testamento, el nexo con los caminos de peregrinación y con las reliquias de los santos conservadas en los santuarios se convierten en la clave y en la razón por la que se crea la nueva realidad de las imágenes propuestas.

Intentemos reflexionar sobre esta iconografía diferente que resulta también estrechamente unida, precisamente, a las peticiones de la Iglesia gregoriana y que resulta una clave interpretativa importante para ciclos narrativos esculpidos que, de otra forma, no tendrían otra explicación que la formalista[80]. Reflexionemos, antes que nada, sobre la revolución que todo esto comporta y sobre los modelos que debieron de proponerse. No se podía hacer referencia, claro, a la tradición visigótica, lombarda o merovingia, si acaso a algunos aspectos de la escultura en estuco otoniana, pero, en cualquier caso, la indicación que debió de dar la Iglesia de Roma a los obispos y a los abades de Occidente parece haber sido la de tomar como referencia las esculturas romanas. Es por esta razón por la que se propone una imitación de lo antiguo en el Occidente cristiano, con un paso rapidísimo, en el plazo de media generación, de la ausencia a la presencia de imágenes esculpidas y pintadas, pintadas como hoy ya no lo están, sino como lo estaban todas en su origen. Para introducir nuevas imágenes, se deben pensar nuevas ubicaciones de ciclos plásticos; así, se modifica el uso del capitel corintio y lo transforma en capitel historiado,

---

[80] Es el viejo problema de los orígenes del «románico», que una parte de los estudiosos ha querido interpretar como renacimiento de lo antiguo; otros, por el contrario, como desarrollo paralelo a una lengua vernácula frente a una lengua áulica, el latín y, por imágenes, la otoniana; otros, sin embargo, han considerado el románico como un desarrollo de la tradición carolingia y otoniana, inclinándose por tanto al elemento político unificador sobre el Imperio; el tema es demasiado complejo para ser tratado aquí; en cualquier caso, la hipótesis que se propone, de la creación de imponentes ciclos esculpidos y pintados dentro y fuera de las iglesias en contraposición a herejías y movimientos heréticos, puede ser útil, junto a la relación con la iglesia de los orígenes propuesto por la Reforma gregoriana, para comprender el sistema de las imágenes en las iglesias de Occidente entre 1060 y 1240, aproximadamente.

haciendo hincapié en un lugar, la puerta de la iglesia, que hasta entonces no había tenido un especial peso narrativo; además, el patrimonio de las esculturas se puede ofrecer tanto dentro como fuera de las iglesias, usando en general el sistema de las columnas adosadas, o también introduciendo frisos continuos y, para terminar, se distribuye en los claustros otro conjunto de esculturas donde, siempre por imposición de la Reforma gregoriana, deben vivir los monjes y los religiosos de las iglesias seculares haciendo vida común, no viviendo ya, como precisamente hacían los curas, en el mundo. Por lo tanto, se debe entender, justo entre el último decenio del siglo XI y, al menos, los primeros dos o tres decenios del siguiente, una modificación radical del sistema precedente anicónico que, en cualquier caso, debe de estar motivada por razones precisas. Pero ¿cuáles?

Creo que la causa principal de la transformación hay que buscarla en la exigencia de responder a las acusaciones por parte imperial a la Iglesia de Roma, considerada precisamente simoníaca y concubinaria, lejos de sus orígenes paleocristianos; era indispensable, pues, un proyecto eficaz para persuadir con las imágenes a los fieles. Reflexionemos sobre todo lo que se ha demostrado a través de textos del siglo IX al siglo XII tardío o primeros del siglo XIII, sobre la importancia de la Iglesia en cuanto a edificio, sistema significante, pero también paraíso en la tierra, y comprenderemos que, si la puerta es Cristo, y si la Iglesia debe adoctrinar, evidentemente, la iconografía que la Iglesia misma propone debe ser profundamente modificada respecto al pasado. Esa imagen ante la que nos encontramos en el curso de una generación, entre los años noventa del siglo XI y los años veinte y siguientes del siglo XII, es la imagen de la Reforma que se enfrenta con los grandes temas de la salvación, de la Iglesia, de la venida de Cristo y, por lo tanto, de la redención. Pero a veces la Iglesia debe resolver a través de la imagen los problemas particulares, como en Módena, donde Wiligelmo, entre 1099 y 1106, esculpió cuatro relieves en la fachada de la catedral[81], introduciendo una iconografía revolucionaria ligada a la situación conflictiva existente hasta hacía pocos años antes en la misma Iglesia de Módena. Por consiguiente, la Iglesia de Módena era cismática, ligada a Rávena, esto es, de la parte imperial; tanto es así que al traslado de las reliquias de Geminiano el obispo de Módena no asiste, pero sí está el de Reggio Emilia, evidentemente ortodoxo, además de Matilde y el arquitecto Lanfranco. De todo esto se deriva la selección de los temas de los relieves de Wiligelmo: además de la creación del hombre, la imagen del sacrificio de Caín y de Abel, es decir, dos obediencias –una cismática, Caín; una ortodoxa, Abel–, el castigo de Caín a manos de Lamech y el arca de Noé representada como iglesia y *claustrum* flotante sobre las aguas (fig. 6).

Alrededor de estos años se realizan muchos otros ciclos; Cluny con los capiteles del deambulatorio (1088-1095) apunta al Paraíso terrestre, pero también a los tonos de la música y de las estaciones, el tiempo divino y el tiempo terrenal, mientras propone en la puerta perdida de la fachada la imagen del Pantocrátor, y por tanto del Juicio, un tema que se difundirá mucho en Occidente. También en Jaca, poco más allá de los Pirineos, en el último decenio del siglo XI, nos encontramos ante un tímpano, pero también ante capiteles, dentro

[81] Pero sobre el problema de la ubicación de los relieves el debate ha sido largo; por esta razón, reenvío a la nota 42.

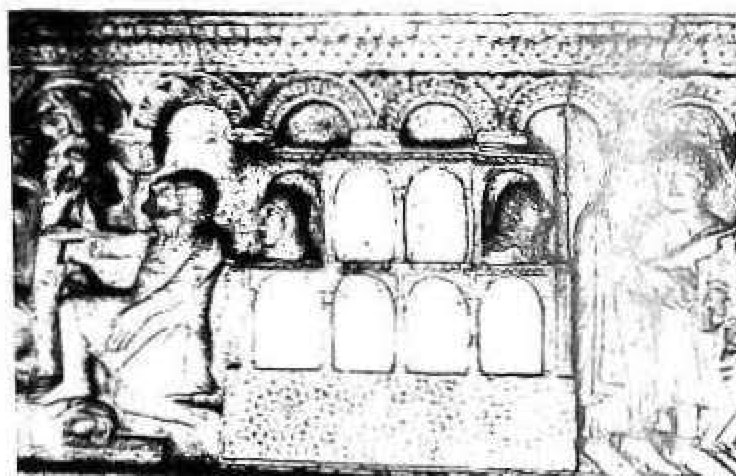


Figura 6. Wiligelmo, Módena, catedral de San Geminiano, fachada, historias del Génesis, *Arca de Noé*, piedra, 1099-1106.

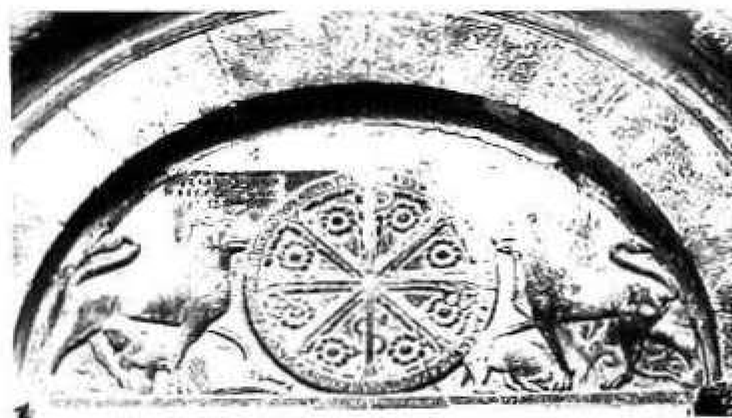


Figura 7. Jaca (Aragón), catedral de San Pedro, tímpano de la puerta occidental, crismón entre dos leones, piedra, 1088-1095.

de la iglesia, antes en el claustro, de gran interés: en el tímpano bajo el pórtico está en el centro el crismón (fig. 7), es decir, una precisa referencia constantiniana y, por tanto, romana; a la izquierda y a la derecha están los leones, y luego Cristo, pero también, en la tripartición de la imagen, una alusión a la Trinidad. Si en Jaca, con los capiteles historiados del interior y del exterior, estamos ante una recuperación de modelos romanos, pero encontrados *in loco*, exactamente como había sucedido en Módena o en Saint-Sernin en Toulouse, nos encontramos ante un complejo problema. Ante todo, Bernardus Gelduinus, que firma y fecha en 1096 el altar de la iglesia, es también autor de capiteles y de la Porte des Comtes, en el lado sur hacia la ciudad. Él, o su taller, realiza el conjunto de las lastras con relieves que ahora están encastradas en el deambulatorio de la iglesia, y que se fechan también en los años noventa del siglo; cualquiera que fuera su destino original, sus modelos, en parte marfiles otonianos, en parte esculturas romanas, también estas imágenes con el Cristo bendiciendo y santos y ángeles, pertenecen a un conjunto donde una vez más la devoción a Cristo y a los santos muestra el sentido que las figuras quieren indicar. En cuanto a la Puerta Mégeville, que normalmente se fecha, según esquemas evolutivos, hacia 1115 pero que tranqui-



Figura 8. León (Castilla y León), basílica de San Isidoro, lado meridional, tímpano de la Portada del Cordero, *Agnus Dei* y sacrificio de Isaac, piedra, *ca.* 1100.

lamente podría ser anterior por el evidente parecido con la Portada de Platerías en Compostela, representa, entre san Pedro y Santiago, la iconografía de la Salvación y de la Resurrección; en el tímpano, en efecto, aparece Cristo ascendiendo al cielo mientras debajo están los 12 apóstoles; como se ha mencionado[82], retoma una iconografía paleocristiana, que contempla a los ángeles como sostén de la figura, mientras que la iconografía difundida después será la de una ascensión autónoma de Cristo; estamos aquí en la puerta en eje con la calle para la ciudad; de hecho, el principal acceso a la iglesia, también a nivel narrativo.

En cuanto a Moissac, la crítica tiende evolucionistamente a separar el claustro, fechado en 1100, de la puerta en cuyo tímpano está el Juicio Final, con el Cristo apocalíptico en medio y debajo los ancianos del Apocalipsis; el tímpano apoya en el centro en un *trumeau* de animales espléndidamente entrelazados. La portada, sobre la que Émile Mâle ha escrito páginas muy agudas[83], muestra a los lados, en las esculturas del derrame capialzado, la avaricia y la lujuria; a la derecha, la Visitación y la Anunciación y, encima, la Adoración de los Magos y la huida a Egipto con una representación de la ciudad retomada de los sarcófagos romanos pero transformada, por esas imágenes, en moderna *civitas*, o mejor, en una iglesia. Por consiguiente, juicio, pero ante todo salvación.

Ahora podemos considerar también, precisamente por su programática voluntad de poner juntos ejemplos del mundo paleocristiano, dos portadas grandiosas –entendidas como arcos de triunfo del tipo de los que hasta ahora hemos citado–: las de San Isidoro en León. En una de ellas, llamada del Cordero (fig. 8), vemos en el tímpano el *Agnus Dei* neopaleocristiano, en el centro, arriba, y, justo debajo, el sacrificio de Abraham, quien, con las figuras esculpidas alrededor, parece de verdad una imagen sacada de sarcófagos antiguos. La otra puerta, llamada del Perdón, tiene en el centro el Descendimiento de la cruz; a la izquierda, la Ascensión; a la derecha, las Marías en el sepulcro; así pues, también

[82] M. Durliat, *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques*, cit., p. 403.

[83] Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, cit., en concreto en el cap. I: «Naissance de la sculpture monumentale, influence des manuscrits», pp. 1-44, donde analiza el nexo entre manuscritos e invención de la imagen del tímpano.



Figura 9. Conques (Francia suroccidental), iglesia de Sainte-Foy, tímpano de la puerta occidental, Juicio Final, santa Fe, la mano de Dios y la Iglesia, piedra, *ca.* 1110-1115, detalle.

en este caso un conjunto estrechamente ligado al mundo tardoantiguo. La organización de las figuras de los santos esculpidos a los lados, como por lo demás en Saint-Sernin de Toulouse, ilustra la presencia de las reliquias en la iglesia y hace entender la función.

En cuanto a Santiago de Compostela, en Platerías, donde se concentran esculturas que provienen también de la antigua portada norte –con la que se encontraban los peregrinos que venían de Francia–, muestra una iconografía compleja, ligada al análisis de la comparación entre Antiguo y Nuevo Testamento, que propone una vez más un diálogo con el mundo de la Antigüedad, evidente en la creación de Eva, en el David con el arpa, en la columna de mármol blanco con las figuras superpuestas bajo la arcada y en casi todas las demás escenas, mientras que la figura de Santiago domina el sistema[84].

En Saint-Foy de Conques, la grandiosa puerta de fachada, que será integrada con las esculturas del pórtico parcialmente recuperadas y expuestas en el interior en el transepto norte, muestra en el centro el Pantocrátor, a los lados figuras de santos y también a Carlomagno; a la derecha, demonios debajo del Paraíso erigido como una basílica; a la derecha, abajo, el Infierno visto como desorden; en un campo triangular vemos también a santa Fe, hacia la que tiende la mano de Dios, y que tiene detrás la iglesia misma de Conques, su altar, las cadenas de los milagros (fig. 9). Estamos ante un conjunto que podría ser fechado alrededor del primer decenio del siglo XII o adelantarlo, como mucho, al inicio del segundo, teniendo en cuenta también la cronología del claustro, tal vez de finales del siglo XI, y en cualquier caso edificado antes de la muerte del abad Begone (1107), claustro del que sólo se conserva un lado[85].

Si ahora volvemos brevemente a Borgoña y consideramos cómo debía de ser el claustro de Cluny, ahora destruido, riquísimo en esos capiteles historiados contra los que es-

---

[84] Para la reconstrucción del conjunto véanse, además de Vielliard, *Le Guide du pèlerin*, cit., las recientes investigaciones recogidas en M. Núñez Rodríguez (ed.), *Santiago*, cit.

[85] Según otras cronologías, por ejemplo las de Durliat, *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques*, cit., pp. 442-444, la fecha de la puerta se debería posponer a 1140.

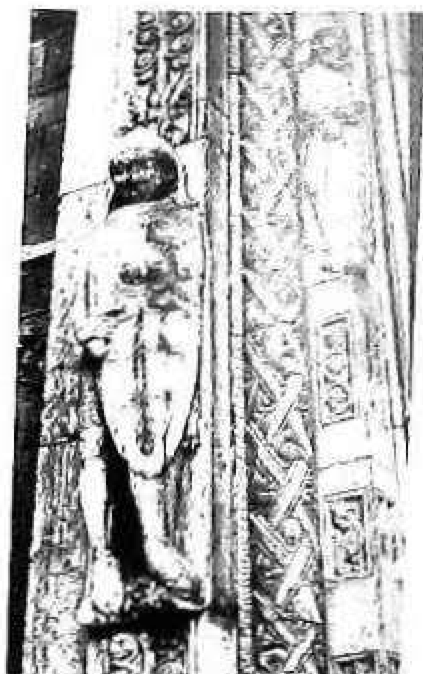


Figura 10. Nicholaus, Verona, catedral de Santa María de la Asunción, pórtico, figura de Roldán, piedra, *ca.* 1135-1140.

cribía Bernardo de Claraval, y si consideramos, para entender mejor, los conocidos capiteles de la Madeleine de Vézelay –donde trabaja el taller mismo de Cluny, probablemente en el segundo decenio del siglo–, y si además consideramos, tres lustros después, el tímpano de Saint-Lazare en Autun y los capiteles del interior de la iglesia, como en muchas otras en Borgoña, descubrimos que la iconografía de las puertas se estabilizó. Así, un grandioso Juicio Final, ahora perdido, caracterizaba a Cluny, como, por lo demás, a Autun; mientras que en Vézelay, en el interior, se representa, en la portada central, el Descenso del Espíritu Santo y la conversión de todos los pueblos. De una manera u otra, parece cierto que, en este punto, la iconografía de las iglesias de la Reforma se había estabilizado aunque, en cualquier caso, y cito el importantísimo de Nicholaus, estamos ante una situación compleja y diferente.

Nicholaus, por tanto, empieza a trabajar probablemente en el taller de Wiligelmo en Cremona y después en la catedral de Piacenza, pero, antes, había esculpido la puerta del zodiaco en la Sacra di San Michele en Val di Susa, continuando después, hacia mediados del segundo decenio del siglo xii, en la Santa Eufemia en Piacenza. Luego, trabaja en la catedral de Parma, entre el segundo decenio y los inicios del tercero y, por último, en el San Zeno de Verona, en la catedral de Verona, en la catedral de Ferrara; este último es un edificio en cinco naves y, por consiguiente, se puede interpretar como imitación directa de las basílicas romanas. En cualquier caso, parece que es Nicholaus[86] quien introduce en la iconografía occidental, como por lo demás el taller de Wiligelmo en Módena,

[86] A. C. Quintavalle, «Niccolò architetto», en A. M. Romanini (ed.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario internazionale di studi* (Ferrara, 21-24 de septiembre de 1981), Ferrara, 1985, pp. 169-256; *id.*, *Wiligelmo y Matilde*, cit.; G. Valenzano, *La basilica di San Zeno in Verona*, Vicenza, 1993.

el relato de las *chansons de geste* y el del poder en las ciudades después de la muerte de Matilde de Canossa[87]; prueba de ello es la presencia de las dos esculturas de Roldán (fig. 10) y Ulivieri en el pórtico de la catedral veronesa, que se remontan a finales de los años treinta, como confirma la imagen de Teodorico en San Zenón, la Virgen en la catedral o san Jorge en Ferrara. Todo esto nos hace comprender, junto a muchas otras obras de la esfera de Nicholaus repartidas por el norte y centro de Italia[88], que una nueva imagen de la puerta, como escenario donde se proyectan en clave cristiana las funciones urbanas ya nacidas con los *comuni* libres, sirve para comunicar nuevos modelos a los *fideles*.

Por lo tanto, en el intervalo de poco más de treinta años –salvo Nicholaus, que va más allá de este límite y llega con su actividad como arquitecto y escultor hasta 1140[89], aproximadamente–, la revolución iconográfica promovida por la Iglesia de Roma intenta sugerir a los fieles que la Iglesia representa en la tierra la única mediación posible con lo divino y, por consiguiente, con la salvación; la Iglesia misma adapta además la propia imagen y, por lo tanto, los ciclos esculpidos, a cada lugar; por esta razón están siempre presentes las figuras de los santos titulares de las iglesias de los cuales, en el interior, se encuentran las reliquias, y están siempre presentes sistemas de narración muy complejos que se relacionan con una renovada decoración. Esas lámparas en círculo, grandiosos sistemas de luz concebidos como simbólicos, torreadas ciudades suspendidas sobre los altares, y contra las cuales arremetía Bernardo de Claraval, esas estatuas recubiertas de oro y piedras preciosas, esos candelabros de bronce decorados con piedras preciosas y altos como árboles, esos capiteles esculpidos que ahora ya no vemos en Cluny sino dentro de la iglesia de Vézelay, o en Autun, o en tantos otros edificios religiosos, monasterios e iglesias seculares de Borgoña, y de Francia, y España y del Occidente cristiano, son una programada enciclopedia del Antiguo y Nuevo Testamento, y son la trasposición de los bestiarios y de sus simbologías en la piedra, en los metales, en las páginas miniadas. Tenía razón Pedro el Venerable, abad de Cluny, en defender esas imágenes: su función era didascálica, y también en defender algo que encontraba perfecta correspondencia en la cultura cisterciense de Bernardo, como la proporción, las relaciones perfectas, la correspondencia entre música y números; en suma, la idea del número como valor simbólico que determina las relaciones entre las estructuras construidas en Cluny pero también en Cîteaux. Por otro lado, Pedro el Venerable sólo podía defender otro modelo promovido en todo Occidente por la Iglesia de Roma, la elección de esculpir imágenes evocadoras de lo antiguo, mejor dicho, de la Tardoantigüedad paleocristiana. Afirmar, como hacen los pontífices que propugnan la reforma de las costumbres de la Iglesia y su autonomía del Imperio ya antes de Gregorio VII (pero con este pontífice de manera más orgánica y estructurada

[87] Ch. V. Bornstein, *Portals and Politics in the Early Italian City-State: the Sculpture of Nicholaus in Context*, Parma, 1988.

[88] Pienso en esculturas y en la arquitectura misma de Santa María la Mayor en Bérgamo, aparte de una puerta del Museo Nazionale de Rávena y en algunas otras piezas en el Museo de San Ciriaco de Ancona; sobre el problema véase Quintavalle, *Wiligelmo y Matilde*, cit.; *id.*, «Ritualità e strutture dell'arredo fra XI e XIII secolo: novità sull'officina di Niccolò a Fano ed Ancona e su quella antelamica in Puglia», en *id.* (ed.), *Medioevo: i modelli. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Parma, 27 de septiembre-1 de octubre de 1999), Milán, 2002, pp. 108-136.

[89] *Id.*, *Niccolò architetto*, cit.

también jurídicamente), la vuelta a los orígenes paleocristianos quiere decir, en la práctica, establecer que el modelo basilical, cualquiera que sean los soportes y las cubiertas, hay que considerarlo como la estructura de referencia en Occidente. Así, si para los historiadores de la arquitectura, una columna, una pilastra cuadrada con semicolumnas adosadas, una pilastra compuesta, parecen sistemas que hay que estudiar en términos evolutivos y, por tanto, en sucesión cronológica y, por añadidura, signos de parentelas regionales o quizá supranacionales, por el contrario, para aquellos que viajan, como para quienes encargan la arquitectura, la pilastra tiene siempre el mismo valor simbólico: base, los pies; fuste, el cuerpo; capitel, la cabeza; el conjunto es, pues, figura de los apóstoles, o de los padres de la Iglesia, quizá de los santos en relación, en cuanto representado en el capitel mismo si es narrativo y no corintio. Así, los textos ayudan a comprender, como se ha indicado para las cubiertas, que no importa que sean planas o de bóveda porque son consideradas *coelum*, quizá pintado con estrellas o con rosetones esculpidos, considerados igualmente estrellas, o como se entiende por el análisis de las torres en la fachada, o en el crucero o en los transeptos, que hoy nos parecen muy distantes de la disposición de las basílicas romanas pero que entonces se consideraban equivalentes. Por esto la unidad del cristianismo occidental no es una unidad formal, estilística dirían algunos, entre las iglesias en los caminos de peregrinación –con la inaceptable exclusión de Cluny, que es, en cambio, un importante punto de llegada y de desarrollos posteriores–, sino que es un sistema mucho más complejo que funciona desde Montecassino, desde Campania, desde Roma, desde Pisa; incluye Saint-Sernin y Compostela, Conques y muchos edificios en el septentrión italiano, como las catedrales de Módena, Cremona, Parma, Piacenza, Ferrara, y otros muchos edificios meta de peregrinaciones occidentales como San Nicolás de Bari. En conclusión, se deben leer los monumentos en la óptica de un contexto histórico de sus destinatarios, no en la tipológica de los modernos estudiosos o, al menos, no sólo en esa. Se confirma, por consiguiente, la hipótesis de que fuera la Iglesia, que proponía el modelo basilical, la que sugiriera la relación con lo antiguo para difundir un nuevo género de figuración, en función antihereje, una iconografía transcrita con estilos que deben diferenciarse de los precedentes porque se proponen nuevos contenidos.

Sólo así se entienden las referencias a lo antiguo de Wiligelmo, las del tímpano o los capiteles de Jaca, las de Compostela o Saint-Sernin de Toulouse, y muchísimas más repartidas un poco por todas partes en las iglesias mayores, pero no sólo, también en las menores, sin contar, además, las funcionales reutilizaciones de piedras romanas, también esculpidas; cuando los modelos no son tardoantiguos, entonces interviene la relación con la cultura otoniana, como alguna vez en las composiciones de conjunto de los grandes tímpanos en Borgoña, que en aquel entonces estaba unida al Imperio. Por consiguiente, la polémica de Bernardo contra Pedro el Venerable e, indirectamente, contra Suger se debe insertar en un contexto histórico más vasto. Suger, a su vez, desplazaba fuertemente, en sentido neoplatónico, la elección de las imágenes en Saint-Denis previendo, con las grandiosas vidrieras, una programada identidad entre luz divina y transparencia pintada de las figuras representadas en el vidrio[90] y construyendo, a través de las vidrieras,

---

[90] Véase L. Grodecki, *Le Vitrail roman*, Friburgo-París, 1977; E. Castelnuovo, *Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri*, Turín, 1994.

un nuevo género de relato. También Suger, en las puertas occidentales de Saint-Denis, une todavía sus opciones a la cultura de la Reforma, según los modelos simbólicos que ya hemos examinado a lo largo de los caminos del viaje, sobre todo hacia Cluny, pero también hacia Compostela.

Este gran debate sobre el uso de la imagen en la Iglesia de Roma y en el Occidente cristiano (es diferente el sistema bizantino fuertemente centralizado) plantea a Bernardo un problema frente a la ya necesaria, enorme, difusión de las imágenes: el de la posible veneración de las imágenes mismas como si fueran sustitutivas de lo divino; así, si ante a la riqueza de las iglesias el monje pide una vuelta a la pobreza de los orígenes, por lo que concierne a las imágenes, casi retomando las viejas tesis de Gregorio Magno contra los *idola* paganos, sugiere una total exclusión, en práctica haciendo suya la primera impostación de la fase inicial de la Reforma gregoriana, al menos para los grandes sistemas de la escultura monumental, es decir, inserta en las arquitecturas, pero también para algunos aspectos de las artes suntuarias, en especial, los manuscritos.

La Última Cena y la cruz: las figuras contra los cátaros

Parece que el sistema de las imágenes en Occidente se estabilizó alrededor de los años treinta y cuarenta del siglo XII, pero algo cambia todavía, algo que, una vez más, impone a la Iglesia de Roma programar una didáctica diferente a través de las representaciones. No hay duda de que se trata de una operación programática dictada por una voluntad precisa, también porque justamente en este momento algunos talleres que introducen esta iconografía diferente se difunden rápidamente en regiones enteras, y luego, y sobre todo, porque en el arco de pocos decenios gran parte de lo que había sido representado antes cambia y se introducen nuevos temas, nuevos asuntos. Pero ¿por qué?

Intentemos reflexionar sobre aquello que pudo haber determinado tan profunda revolución; esa que, por ejemplo, lleva a realizar la fachada de Saint-Gilles[91], o la de Beaucaire[92] en términos muy diferentes a lo que hasta entonces se había considerado una fachada románica; la misma revolución de modelos determina la difusión en el norte italiano de los *magistri* campioneses desde Génova a Parma, desde Milán a Módena, pero también desde Venecia a Traú (Trogir), en la actual Croacia.

Volvamos a las razones del cambio de modelos narrativos. Antes que nada se debe observar que, en su conjunto, la herejía de Pierre de Bruys propone muchas de las negaciones, de los rechazos que serán después de los cátaros, empezando por la Iglesia de Roma como estructura y por sus sacramentos, y la cruz es repudiada tanto por unos como por otros. Por esta razón es plausible fechar la fachada de Saint-Gilles alrededor o poco antes de la mitad del siglo, pero a condición de interpretarla como una máquina

[91] Sobre la relación entre las herejías y la invención de imágenes véase, en general, A. C. Quintavalle, «Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel medioevo d'Occidente», en *Medioevo. Il tempo degli antichi. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Parma, 25-29 de septiembre de 2003).

[92] Se pensó que la fachada de Beaucaire mostraba en origen el friso ahora tapiado en el lateral; otros han mantenido que el friso de Beaucaire era un cercado del presbiterio.

narrativa con función anticátara, aunque en la memoria, ciertamente vivísima entonces, de la herejía de Pierre de Bruys. Entre otras cosas, sólo con una función anticátara de las imágenes se explica la difusión de la misma iconografía de Saint-Gilles en Beaucaire, en Módena, en Toscana.

Comprender cómo es que, de repente, cambia una iconografía es el problema histórico que hay que resolver. Hasta ahora la difusión de la imagen de la Crucifixión se había limitado, por ejemplo, al tímpano del Perdón en San Isidoro de León o al de San Zenón de Verona. Ahora la Crucifixión y la cruz se convierten en un tema dominante; las reencontramos en Saint-Gilles, en la luneta mediana esculpida; de nuevo las volvemos a encontrar en la luneta oeste del baptisterio de Benedetto Antelami en Parma; con el primer monumento, estaríamos o inmediatamente después de los años cuarenta o en los años cincuenta del siglo XII[93]; con el segundo, estamos entre 1196 y 1216. Entre estas dos fechas se sitúan muchos otros conjuntos, pero ahora debemos intentar comprender de qué sistemas se tratan.

Para ofrecer a los fieles una imagen inmediata e impresionante, se debe transformar la puerta, en la fachada o a un lado de la iglesia, en un manifiesto dirigido a los fieles; en efecto, la puerta, según la simbología de las enciclopedias y de los textos medievales contemporáneos, es Cristo y, a la vez, la entrada a la Jerusalén celestial, es decir, a la Iglesia. En la puerta la reorganización del sistema del relato es importante y comprende, muy pronto, una comparación entre el Juicio Final, signo del final de los tiempos, y Meses y Estaciones, que son el tiempo humano; pero aquí se representan también las constelaciones, que introducen el tiempo divino. Muchos otros elementos entran en este sistema que, por otra parte, se reelabora en el Septentrión, en el reino de Francia, en relación con la escuela neoplatónica de Chartres, entre Saint-Denis, Chartres misma (los portales occidentales), Notre Dame en París, en la Porte Sainte-Anne, antes que en otra parte[94]. Después se debe transformar la decoración interior de la iglesia, que es el otro elemento de sustentación de la comunicación a través de las imágenes. Cambia, pues, el púlpito; cambia la cerca presbiterial, en cualquier caso figurada, modificando la decoración mueble, los objetos de arte suntuario, como los relicarios, y también cambian la pinturas del interior y las vidrieras.

Estos nuevos complejos sistemas de imágenes son la respuesta a una herejía que se va difundiendo rápidamente en Occidente, desde Dalmacia a la Italia septentrional y central, a Provenza, a Aquitania y a otras tierras más: la herejía cátara. Los cátaros rechazan a la Iglesia en su conjunto por estar corrupta y, por tanto, en pecado; así, la Iglesia de Roma debe demostrar que no es sinagoga, que no es lugar demoniaco. La iglesia, pues, debe demostrar que es el lugar de referencia de los fieles y, por consiguiente, la intérprete en relación con lo divino, con las oraciones y con las obras de los fieles mismos. Los

---

[93] W. S. Stoddard, *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. Its Influence on French Sculpture*, Middletown Conn., 1973.

[94] Véase W. Sauerländer, «Sculpture on Early Gothic Churches: The State of Research and Open Questions», *Gesta* IX (1970), pp. 32-48; *id.*, «Dal Gotico europeo in Italia al Gotico italiano in Europa», en V. Pace y M. Bagnoli (eds.), *Il Gotico europeo in Italia, Nápoles*, 1994, pp. 8-21; Quintavalle, *Benedetto Antelami*, Milán, 1990; *id.*, *Il Battistero di Parma. Il cielo e la terra*, Parma, 1989.

cátaros rechazan los sacramentos, la eucaristía, pero también el bautismo, la extremaunción, y dividen a sus adeptos en puros y todo el resto, prohibiendo también la unión sexual y sugiriendo vivir de la caridad. Todo lo que sabemos de los cátaros viene naturalmente, en parte, de sus textos[95]; en parte, de los registros de los interrogatorios de los procesos en los que aparecen condenados por herejía, pero estos últimos son, evidentemente, testimonios partidarios. Es cierto que la repentina difusión de las imágenes de la Última Cena, de la Crucifixión, del Lavatorio, como signo de humildad de los religiosos y, por lo tanto, de la Iglesia, de las imágenes de María en el lecho de muerte, en la asunción, o presentada al lado del Eterno en el Juicio Final y, por consiguiente, como mediadora entre Dios y los hombres, permite entender que el comitente impuso un proyecto narrativo común, sugiriendo los nuevos temas en los talleres de los escultores, joyeros, pintores, para combatir la difusión de la herejía.

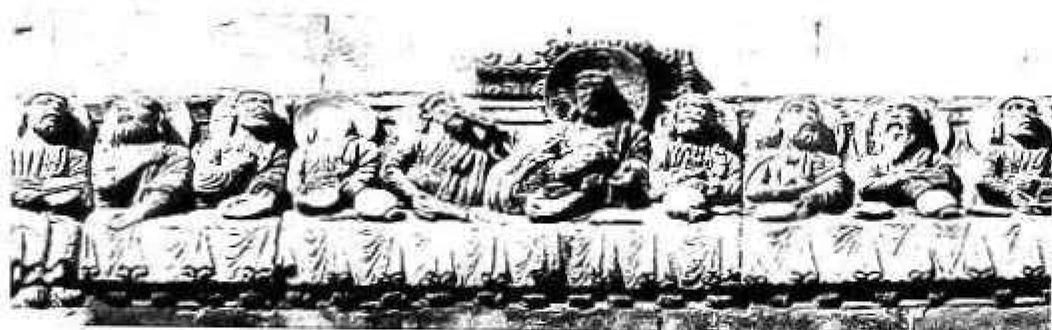


Figura 11. Beaucaire (Languedoc), iglesia de Notre-Dame-des-Pommiers, lado septentrional, friso con escenas de la Pasión, *Última Cena*, piedra, *ca.* 1150.

Entre muchos podemos poner aquí pocos ejemplos. En Saint-Gilles, quizá poco antes de 1150, se elaboró un modelo antihereje[96]; de hecho, la Última Cena de un dintel y la del friso de Beaucaire (fig. 11) son una indicación muy precisa en este sentido; confirman, en efecto, el sacramento de la Eucaristía; también otras escenas son importantes: el lavatorio, Cristo en la columna, Cristo con la cruz a cuestas. En cuanto al Crucifijo del tímpano medio, más allá de las modificaciones más tardías, hay que subrayar su presencia porque la cruz es la que niega Pierre de Bruys; es la que Pierre de Bruys quemaba y la que los cátaros aborrecieron, mientras que la sinagoga que se cae en el tímpano de la derecha parece simbolizar la anti-Iglesia, contra la que la Iglesia ortodoxa quiere combatir.

En la iconografía que se va constituyendo, parece importante, para el norte de Italia y para Dalmacia, el sistema de las puertas, propuesto de nuevo por Benedetto Antelami, de modelos góticos de los talleres de Ile-de-France, procedente de la puerta occidental

[95] Sobre los diversos rituales cátaros véase F. Zambon (ed.), *La cena segreta. Trattati e rituali catari*, Milán, 1997; R. Nelli, *Ecritures cathares, nuova edizione*, ed. A. Brenon, Múnich, 1994; G. Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana*, Florencia, 1926; R. Manselli, *L'eresia del male*, Nápoles, 1963. Para una síntesis sobre el tema de la herejía, véase también *Hérésies et sociétés dans l'Europe pré-industrielle. Communications et débats du Colloque de Royaumont* (27-30 de mayo de 1962), París, 1968.

[96] Quintavalle, *Le immagini contro le eresie*, cit.

de Chartres más que de esquemas provenzales[97]. La puerta de Antelami era un sistema complejo con un Juicio Final en el centro, entre los cuatro símbolos evangélicos; en origen situada en la fachada de la catedral de Parma, de la que se quitará, quizá, hacia 1280, cuando otras maestranzas campioneses vuelvan a organizar la fachada de la catedral; además del Juicio, estaban representados los Meses del año, superpuestos en dos filas en el esviaje izquierdo y derecho, y también las Estaciones, Salomón y Saba, dos Ángeles[98]. Pues bien, esta puerta, que probablemente queda montada entre 1210-1215 y los años sesenta y setenta, y cuyos fragmentos se incluyen después dentro y fuera del baptisterio[99], sirve de escuela en el septentrión italiano y en Dalmacia. Se copia en Fidenza; en la catedral de Cremona, donde los Meses están en una larga franja continua todavía conservada, y vuelta a montar en una puerta más grande; en la catedral de Ferrara, donde los Meses, sin embargo, están dentro[100] de la arquivolta y en los esviajes; en la parroquia de Santa María de Arezzo, donde los Meses están también en la arquivolta; en San Marcos en Venecia, donde siguen estando en la arquivolta y donde trabaja un *magister* relacionado con Radovan, quien, a su vez, esculpe la puerta de Trogir (Traú) hacia 1240[101]. El cambio no se debe sólo a la inclusión en las antiguas iglesias de las grandes puertas del final o del principio, sino también al cambio de la decoración interior, completamente diferente de la que había a principios del siglo XII. Por lo tanto, parece evidente que, entre 1160, aproximadamente, y el inicio del siglo siguiente, una revolución caracteriza a la escultura del septentrión italiano y, especialmente, la decoración interior de las iglesias. Un taller de *magistri* esculpió también, en Génova, la imponente puerta de San Lorenzo, que asimismo hay que atribuir a maestranzas de Antelami, *magistri* en Génova llamados Antelami; en otros lugares, campioneses, un taller que ilustra en Módena el

---

[97] *Id.*, *Benedetto Antelami*, cit.; *id.*, *Il Battistero di Parma*, cit.; *id.*, *sub voce* «Antelami, Benedetto», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, Roma, 1991, pp. 58-68; se ha sugerido una experiencia inicial de Benedetto Antelami en Ile-de-France, además de en Provenza; a favor de una formación en Provenza, e incluso para una colaboración en el claustro del Saint-Trophime de Arles, se mostraba, en cambio, G. de Francovich en su *Benedetto Antelami e l'arte del suo tempo*, Milán-Florencia, 1952; sobre este problema, véanse, además, los textos de W. Sauerländer, «Benedetto Antelami. Para un balance bilancio crítico», en C. Frugoni (ed.), *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Turín, 1995, pp. 3-69; C. Frugoni, «"E vedrà ogni carne la salvezza di Dio": le sculture all'interno del Battistero», en *id.* (ed.), *Benedetto Antelami*, cit., pp. 109-144, y *Battistero di Parma*, 2 vols., Milán, 1992-1993.

[98] El conjunto incluía otras piezas desarmadas como los Signos zodiacales, en un tiempo unidos a los Meses y, en parte, ahora cortados y tapiados bajo la primera logia interior del baptisterio; tapiado en el nicho sobre el altar está el tímpano de la puerta con el Pantocrátor y con los cuatro símbolos evangélicos; los ángeles que coronaban la puerta fueron tapiados, en cambio, en los cascarones absidales del baptisterio; recientemente se ha situado los Meses en la primera logia, pero podrían ser reubicados abajo.

[99] A. C. Quintavalle, «Questioni medievali», *Critica d'Arte* n. s., XV (1968-1996), pp. 61-78; *id.*, «Il trionfale arco dell'Annunciazione e del Pantocratore nel Duomo di Parma», en *id.*, *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Florencia, 1969, pp. 145-164.

[100] Véase sobre el problema, A. C. Quintavalle, «Il portale della "Parousia" e la lotta anticatara», en R. Polacco (ed.), *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Venecia, 11-14 de octubre de 1994), Venecia, 1997.

[101] La portada presenta intervenciones posteriores que no cambian, en cualquier caso, el sentido de la iconografía original.

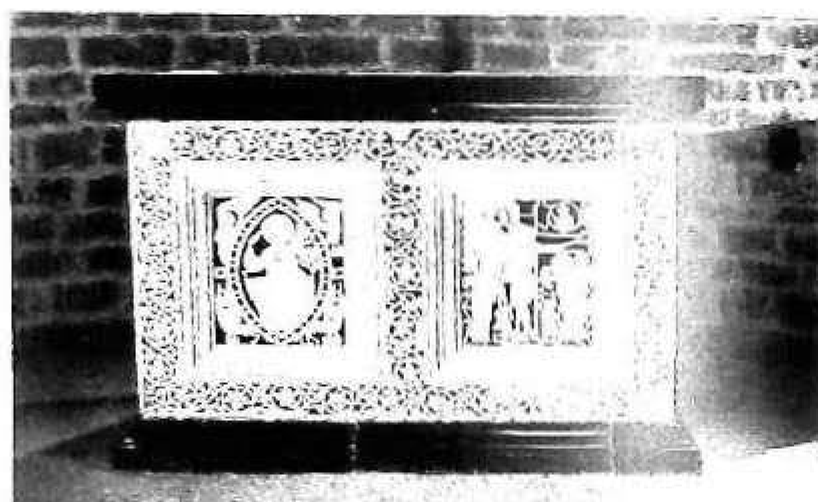


Figura 12. Saint-Guilhem-le-Désert (Languedoc), abadía de Saint-Guilhem, ábside derecha, altar con *Maiestas Domini* y Crucifixión, mármol, *ca.* 1180.

pontile de mármol de la catedral. La cronología del monumento[102] es, de cualquier manera, significativa, porque se sitúa en un momento de grave crisis de la Iglesia. También el parapeto de mármol de Módena representa, como en la fachada de Saint-Gilles y en el friso de Beaucaire, la Pasión: desde la Última Cena al lavatorio, a Cristo ante Pilatos, a Cristo con la cruz a cuestas, a la que debía de seguir, aunque probablemente se perdió, también una imagen de la Crucifixión. En Parma, el púlpito de Benedetto Antelami en la catedral, del que queda el relieve con la Crucifixión y el muy dañado Juicio Final, debía de incluir también la Última Cena; en cualquier caso, la importancia que Antelami da a la cruz, tanto en el baptisterio –en el tímpano oeste, con la resurrección de los muertos– como en la catedral –con el Descendimiento–, hace de ella el tema que sustenta una iconografía no usual. En Saint-Guilhem-le-Désert, un altar de mármol (fig. 12)[103] con figuras señaladas con contornos negros parece indicar, con la imagen de la Crucifixión y la del Pantocrátor, un discurso con sentido muy preciso de Cristo y del Juicio Final; adviértase, además, que seguramente el altar no se realizó en el ámbito local, sino que es probable que provenga, precisamente, de los talleres de Antelami y se fecha hacia el noveno decenio del siglo xii.

Se podría continuar analizando la iconografía de muchas piezas campionesas en el Septentrión, desde Génova a Milán, que han sobrevivido a las destrucciones y violaciones sobre todo de Contrarreforma. Si la geografía de la difusión de estos temas anticátaros coin-

[102] Fechada hacia 1160 por Francovich, *Benedetto Antelami*, cit.; para una datación posterior a 1180, véanse: Peroni, *Il candiere*, cit., y Castelnuovo, *Il candiere*, cit.

[103] A. C. Quintavalle, «Riforma gregoriana, scultura e arredi liturgici fra xi e xii secolo», en E. Castelnuovo y G. Sergi (eds.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. II: *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Turín, 2003, pp. 235-266 [ed. cast.: *Arte e historia en la Edad Media II. Del construir: técnicas, artistas, artesanos, comitentes*, Madrid, Akal, 2013]; *id.*, «Gli altari dell'Emilia e della Lombardia», en *L'autel de Saint-Guilhem le désert. Atti del Convegno* (Saint-Guilhem-le-désert, agosto de 2002); *id.*, «L'antico, la tradizione paleocristiana e l'arredo nelle chiese del xii secolo», en *Medioevo: il tempo degli antichi. Atti del VI convegno internazionale di studi* (Parma, 24-28 de septiembre de 2003).

cide con la de la extensión de la herejía, entonces debemos encontrar también en Toscana ejemplos y modelos análogos. En Toscana se difunde, en pleno siglo xii, un sistema de imágenes que se superpone al estrato anicónico del último tercio del siglo xi, introduciendo dinteles esculpidos, púlpitos y otras decoraciones, caracterizados a veces por temas específicos ligados a las reliquias del santo al que se atribuye la iglesia, en cualquier caso, de una iconografía que se explica sólo en un contexto donde la Iglesia debe ratificar sus propios dogmas ante las tesis de los herejes. Esta renovación, con la introducción de figuraciones narrativas en el exterior y de decoración narrativa en el interior, se inicia alrededor de 1160, aproximadamente, cuando pesa más la herejía cátara, y continúa durante otro siglo más; nosotros seguiremos sólo los primeros decenios de esta transformación.

En el contexto toscano se ponen en evidencia dos motivos: por una parte, la elección de temas claramente antiherejes; por otra, la recuperación, igualmente programática, de la tradición paleocristiana; en efecto, los modelos para las esculturas son sobre todo los frentes de los sarcófagos esculpidos. Se trata de un modelo fácilmente localizable; si se tiene en consideración que un grandioso conjunto de sepulturas rodeaba a la catedral de Pisa, otros sarcófagos estaban alrededor del baptisterio y en la Santa Reparata en Florencia; algunos otros repartidos alrededor de las iglesias de Lucca y Pistoia, y en otras ciudades toscanas. Intentemos seguir brevemente estos ejemplos poniendo de relieve la función anticátara de las imágenes y, a la vez, las evocaciones de lo antiguo; la investigación se limitará al periodo entre los años sesenta y el final del siglo xii, entre Lucca, Pistoia o Pisa[104].

Si en Pistoia examinamos en San Andrés el dintel de Gruamonte y Adeodato, fechado en 1166, vemos la escena de la Adoración de los Magos: primero, los caballeros a la izquierda delante de Herodes; después, los tres soberanos que dan los ofrendas a la Virgen; a la derecha, san José tiene el aspecto del peregrino con bastón, pero lleva una toga, como por lo demás los Magos sacados de figuras a caballo o apeados de sarcófagos tardoantiguos. En Pistoia, en San Bartolomeo en Pantano, el dintel de la fachada, atribuido a Gruamonte y Adeodato, en la misma época del de San Andrea, atestigua la divinidad de Cristo; su encuentro con Tomás entre los apóstoles (fig. 13), también ellos togados, también ellos invocacio-



Figura 13. Gruamonte y Adeodato (?), Pistoia, iglesia de San Bartolomeo en Pantano, fachada, dintel de la puerta central, *Incredulidad de santo Tomás*, piedra, *ca.* 1160-1170.

[104] Sobre el tema de la arquitectura y escultura en Lucca, entre los siglos xi y xii, C. Taddei ha elaborado su tesis doctoral, Universidad de Parma, 2004, a la que remito para un análisis articulado y original también de los problemas heréticos en Lucca.

nes de lo antiguo. Siempre en Pistoia, en San Juan Extramuros, hacia los años sesenta, aparece una Última Cena que parece evocar el modelo de Beaucaire o el de Saint-Gilles, y que aparece paralelamente a la Última Cena campionesa de la catedral de Módena; alrededor, el sarmiento sintetiza el sarmiento romano, pero, en el centro de los *girari*, pone los rosetones, siempre romanos, con evidente desplazamiento y condensación de los modelos.

En Lucca, en San Salvatore, hacia 1180, Biduino propone, en el dintel de la puerta del lado sur, una compleja escena de san Nicolás niño, que representa a Cristo elevándose de una fuente bautismal en cáliz entre dos piadosas mujeres; a los lados, dos construcciones en cúpula y en planta central aluden a modelos de iglesias bizantinas pero con referencias evidentes a lo antiguo, por ejemplo, en las columnas pulidas. Por lo que concierne al dintel de la fachada, siempre de San Salvatore, parece retomar el caso de Adeodato, hijo de Getrón, devoto de san Nicolás: por una parte, como sirviente de la mesa; por otra, en la mesa de los padres, la composición de la Última Cena como aparece representada entre Provenza y Campione y también en tierra toscana. También en Lucca, en Santa Reparata, el dintel de la puerta muestra a la Virgen entre dos ángeles y los apóstoles, mientras en Barga, en la puerta norte, siempre en los años ochenta del siglo, Biduino, o un artífice de su estrecho círculo, propone la misma escena de Adeodato, con las mismas referencias que hemos indicado antes en la cultura campionesa y provenzal.

Pero es tal vez en Calci (Pisa), en la fuente bautismal inacabada, que se fecha en 1180, aproximadamente, en donde encontramos la demostración más explícita del traslado de una estructura narrativa retomada de los sarcófagos paleocristianos con figuras bajo arcada. En el único lado esculpido, los demás nunca fueron terminados; vemos a Cristo en el centro y, a los lados, cuatro figuras, parte de las cuales están incompletas, como lo está una de las arcadas; las demás arcadas están destacadas por un rosetón, que se atribuye a la cultura provenzal, o mejor, a aquella, refinadísima, de Antelami, del Descendimiento de Parma. También en Cascina, en 1180, Biduino, en el dintel central de la fachada, en 1180, esculpe algunos milagros de Cristo hasta la Resurrección de Lázaro; en todo el ámbito las referencias a lo antiguo parecen muy evidentes, como por lo demás en los otros dinteles de al lado como, por ejemplo, las cabras, tomadas directamente de modelos paleocristianos, a la vez que se rehacen, en esquemas romanos, los leones angulares, el sarmiento y muchos otros detalles.

Por lo que se refiere a la decoración interior, también podemos recordar el púlpito de San Jorge en Brancoli, ya a finales del siglo, que muestra una construcción arquitectónica en arcadas sobre columnas con capiteles corintios y los símbolos evangélicos; abajo, un friso con sarmientos, y hojarascas y racimos de uvas claramente retomados de lo antiguo[105]. Por último, es muy importante la Fuente bautismal de San Frediano en Lucca, sobre cuyo

---

[105] C. Baracchini, A. Caleca y M. T. Filieri, «Problemi di architettura e scultura medievale in Lucchesia», *Actum Luce* VII, 1-2 (1978), pp. 7-30, en concreto, p. 14; G. dalli Regoli, *Dai maestri senza nome all'impresa dei Guidi*, Lucca, 1986, pp. 73-77; A. Milone y G. Tigler, «Catalogo dei pulpiti romanici toscani», en D. Lamberini (ed.), *Pulpiti medievali toscani: storia e restauri di micro-architetture. Atti della Giornata di studio* (Florencia, 21 de junio de 1996), Florencia, 1999, n. 37, pp. 172-173; G. Tigler, «Carfagnana Bonum tibi papa scito patronum». Committenza politica nella Lucchesia del Duecento, en M. Seidel y R. Silva (eds.), *Lucca città d'arte e i suoi archivi. Opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento*, Venecia, 2001, pp. 109-140, en concreto, p. 117.

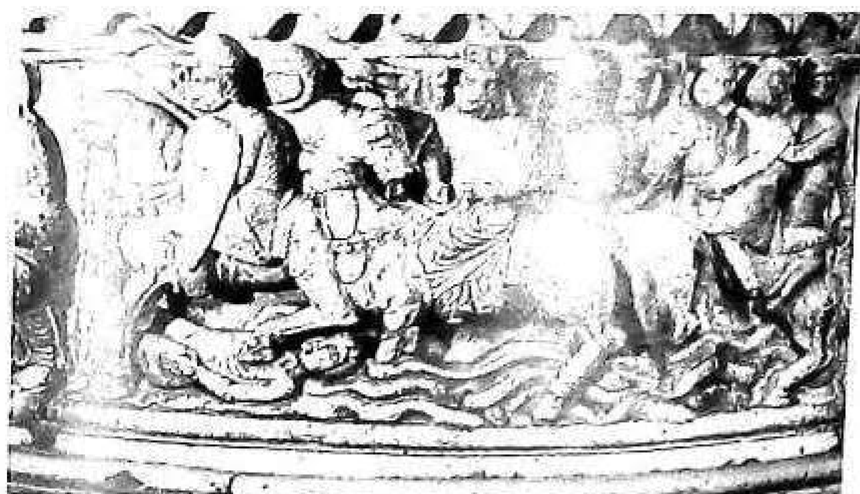


Figura 14. Lucca, iglesia de San Frediano, fuente bautismal, los soldados del faraón atraviesan el mar Rojo, mármol, *ca.* 1180.

complejo caso, incluida la restauración y las indicaciones de modelos culturales, no conviene detenerse. Estamos alrededor de 1180 y el conjunto parece realmente querer proponer una máquina narrativa que se inclina a consolidar la fe contra la herejía: apóstoles, paso del mar Rojo (fig. 14), la Ley dada a Moisés; todo el relato subraya el nexo entre Viejo y Nuevo Testamento, la función de la Iglesia, la palabra de Dios mediada por la Iglesia misma.

En este punto podemos reflexionar sobre el recorrido hecho hasta ahora. La primera fase de la programación gregoriana implica un rechazo de las imágenes, al menos en los capiteles y en el exterior de la iglesia, hasta que el conflicto de las investiduras, la necesidad de responder articuladamente con una *Biblia pauperum* esculpida en las fachadas y en los capiteles y, en el interior, con el mobiliario renovado, impone una revolución que la Iglesia gregoriana organiza en Occidente. En esta segunda fase, la Iglesia de Roma debe de haber sugerido que se retomaran modelos antiguos en escultura, los modelos locales, paleocristianos, pero también paganos, con tal de que no fueran imágenes de la divinidad; esto determina que se diferenciaran de los estilos plásticos de las esculturas que dependen de los diferentes sustratos romanos. En segundo lugar, la programación de las imágenes también debe interpretarse teniendo en cuenta el enfrentamiento entre Iglesia e Imperio, lo que explica el dominio de la iconografía con el Juicio Final en las puertas, pero también en los frescos y en el arte suntuario; el tema no alude simplemente al final de los tiempos, sino que indica el poder de la Iglesia y su función como dispensadora de las coronas, *in primis*, la imperial. Las imágenes de los grandes ciclos de los caminos de peregrinación se diferencian notablemente de la iconografía de la cultura denominada lombarda, como es especialmente evidente en las esculturas externas de las iglesias del eje renano en la Alemania imperial.

Cuando la Iglesia estabilizó esta iconografía, se encuentra ante una nueva revolución: aquellos que la rechazan ya no son los patarinos sino otros herejes: primero, Pierre de Bruys; después, los cátaros. Los cátaros rechazan el bautismo, la eucaristía, la extremaunción; consideran la cruz, en tanto que instrumento de tortura de Cristo, una vergüenza y, por consiguiente, no representable; rechazan las obras de misericordia y a la Iglesia

misma que las propone; no creen en el Juicio Final; se refieren a ellos, los *katharoi*, los puros, que viven de limosna y que no practican sexo; es decir, una anti-Iglesia que parece peligrosísima, con sus obispos, con sus estructuras. Mucho antes de la cruzada contra los albigenses, la Iglesia debe luchar contra estas nuevas herejías y lo hace, a juzgar por la fecha de estos complejos ciclos de esculturas aquí analizados, desde la mitad del siglo XII aproximadamente.

En un sistema articulado y vasto como el examinado, el tema del viaje y el de la imagen aparecen estrechamente ligados, también en relación con los conocimientos de los peregrinos, sean religiosos, nobles, mercaderes o pobres viandantes; pero lo que se muestra todavía más evidente es el diálogo entre modelos narrativos diferentes; el primero, en orden de tiempo funcional en la lucha contra el Imperio y por la reivindicación de autonomía de la Iglesia; el segundo, determinado por la agresión a la Iglesia por parte de los disidentes, de los diferentes herejes hasta los cátaros. Mientras que la primera fase de la lucha durará desde los años sesenta al final del siglo XII, otra serie de intervenciones con función antiherética se prolongará hasta bien pasado el final del siglo XII, en el siglo XIII. Así, mientras la *chanson de geste* era sistemáticamente usada en los grandes caminos de peregrinación como modelo, en la fase intermedia, a principios del siglo XII, después, su presencia se hará menos significativa cuando el problema se convierte en luchar contra los heréticos.

Esta compleja narración con imágenes, que acompaña a la peregrinación por tierra, parece la clave de la lectura de toda la iconografía religiosa y sirve también para darnos una idea precisa de cómo funcionaba el magisterio de la voz unido al de la imagen. Si consideramos los conjuntos esculpidos –a falta de aquellos pintados, en gran parte perdidos–, entendemos que los religiosos debían de referirse en la predicación, en la ilustración del Antiguo y el Nuevo Testamento, a imágenes que estaban representadas en las paredes o esculpidas en los capiteles; lo que nos podría parecer un conjunto casual de temas se convierte, por el contrario, en un mundo ordenado; constante es la presencia de las imágenes de los santos junto a sus reliquias dentro de las iglesias de peregrinación; constante la presencia de la comparación entre Antiguo y Nuevo Testamento; constante la contraposición entre mundo demoniaco y mundo de salvación; constante se hace, así, la representación de los sacramentos.

Parece por tanto significativo que las iglesias en el eje hacia Roma o hacia Compostela, pero también hacia Bari y Apulia, y los puertos desde los que se parte para las cruzadas, tuvieran en los capiteles esculpidos, en las puertas, en las orfebrerías, en los mosaicos, en las pinturas, un sistema de santos que representaba la geografía de las peregrinaciones desde una punta de Occidente hasta la otra y, a veces, también con referencias al Santo Sepulcro y, por consiguiente, a Tierra Santa. Podrá parecer singular, pero es fácilmente verificable, que en los grandes santuarios de Occidente existen imágenes de santos titulares de otros lugares importantes de culto, por lo que también debían de existir reliquias menores de estos santos de gran relieve; claro que pequeños restos, pero igualmente significativos de un culto y de una concepción global del viaje.

La peregrinación, el viaje, entre el siglo XI y XII, no puede dividirse en peregrinación laica y religiosa: los dos viajes coinciden. Peregrinar quiere decir conocer, pero conocer

aquello que la Iglesia considera lo verdadero, la ortodoxia; por tanto, perdidas para siempre las imágenes –si había–, de las sectas heréticas, perdida gran parte de sus textos salvo los cátaros, quedando sólo los procesos eclesiásticos para reconstruir todo lo que aconteció[106], convendrá reflexionar sobre la oportunidad de unir los dos sistemas de testimonios, a través de la imagen y a través de la palabra. Al final, sólo leyendo a contraluz la historia de la Iglesia en este periodo tan difícil, será posible entender las razones de este misterioso paso entre el aniconismo de los años de los papas hasta Gregorio VII y poco más allá, la invención de nuevas imágenes a caballo entre los dos siglos, la completa transformación de los programas narrativos a partir de mediados del siglo XII. También los viajeros de Occidente, como los de Oriente, debían conocer la herejía, las herejías, y saberlas combatir. En el mundo del islam, naturalmente, las imágenes son sólo las de las palabras, los suras, los dichos del Corán inscritos en los monumentos, luego colgados, como panoplia de la fe, por ejemplo, en el interior de una Santa Sofía convertida en mezquita y, ahora, museo.

[106] A. Frugoni, *Arnaldo da Brescia nelle fonti del secolo XII*, Turín, 1989; Manselli, *L'eresia del male*, cit.; id., *Il secolo XII: religione popolare ed eresia*, Roma, 1983; O. Capitani (ed.), *Medioevo ereticale*, Bolonia, 1977.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

JEAN WIRTH, El culto de las imágenes

CONRAD RUDOLPH, La resistencia al arte en Occidente

Joaquín Yarza Luaces, Los grandes programas iconográficos

Claude Carozzi, De la Jerusalén celestial a la Iglesia: textos, imágenes, símbolos

Michele Bacci, La efigie sagrada y su espectador

GIULIA OROFINO, «Leer» las miniaturas medievales

FRANCESCA DELL'ACQUA, Frente a las vidrieras

Gianfranco Pasquali, Los mundos del aislamiento: campesinos y señores rurales

Xenia Muratova, Mirar la naturaleza

GHERARDO ORTALLI, Comunicar con las figuras

LINA BOLZONI, Educar la mirada, controlar la interioridad: usos de las imágenes en la predicación en lengua vernácula de los siglos XIV y XV

ARMANDO PETRUCCI, Espacios y formas en la memoria funeraria medieval

FABRIZIO CRIVELLO, La imagen repetida: filiación y creación en el arte de la Edad Media

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, El viaje, la imagen, la herejía: la transformación del sistema simbólico de la Iglesia entre la Reforma gregoriana y la herejía cátara

Índice de nombres

Índice